L'ART
ET SON
AVENIR

PAR

G. VANTONGERLOO

EDITION "DE SIKKEL"
ANVERS 1924

L'ART ET SON AVENIR

L'ART ET SON AVENIR

PAR G. VANTONGERLOO



ANVERS, „DE SIKKEL", — SANTPOORT, C. A. MEES

I. L'ÉVOLUTION DE L'ART SCULPTURAL

L'art sculptural est l'art des rapports équilibrés des volumes tendant à l'unité esthétique.
C'est là le but de tout véritable artiste qui cherche à rendre ces rapports équilibrés par les moyens qui lui semblent les plus propres.
Plus l'artiste sera conscient des rapports équilibrés des volumes et des moyens pour les rendre, plus son œuvre sera pure et se rapprochera de l'unité esthétique.
L'intuition précède l'acte conscient.
Chez l'artiste, le processus de l'évolution c'est la marche vers l'état conscient par la voie de l'intuition. Avoir conscience, c'est avoir une conception pure. L'intuition est tendance. C'est pourquoi l'artiste suit différentes périodes pour manifester sous forme de tendance (ce qu'on nomme souvent la tendance de l'art alors qu'elle n'est que la tendance de l'homme) l'unité esthétique.
Toutes ces tendances intuitives deviennent purement conscientes par la compréhension et atteignent ainsi un style universel : le style de l'unité esthétique.
Lorsque chez l'artiste, le moyen est intuitif, sa manière de penser ne peut être qu'intuitive, car pour rendre l'expression de sa pensée, celle-ci transforme ses moyens d'action. C'est le style de l'artiste.
Lorsque le style est ùn, la manière de penser est une. (Il ne faut pas confondre Unité avec Uniformité.)
On peut donc dire que le classique, la renaissance, le

baroque, l'expressionisme, le futurisme, le cubisme, etc... sont des moyens de penser, des tendances dans les arts, et parmi les artistes, vers un rapport équilibré dont ces derniers ont une compréhension intuitive qui, par l'évolution, doit les amener à une conception pure.
C'est ainsi que nous pouvons dire, au sujet des rapports équilibrés, que le moyen de penser des Grecs est purement physique, il est local, il appartient et obéit à l'objet. La Renaissance obéissait à la matière, le baroque, à la fantaisie, le luminisme, à une conséquence de la nature (la nature de la lumière), l'expressionisme, à une sensation, le futurisme, à l'action, dynamisme, destruction, le cubisme, à un moyen constructif, l'art plastique, aux rapports équilibrés vers une unité esthétique universelle.
Par tous ces moyens de penser, les artistes cherchaient à atteindre l'équilibre des rapports, mais ils restèrent locaux et ne pouvaient donc arriver à l'unité universelle, le côté local dominant. C'est pourquoi la conception de l'art doit devenir consciente et ses moyens d'extériorisation, rationnels.
Il faut : l'unité sans uniformité,
l'équilibre sans stationnement,
la vie sans agitation,
la vérité sans sensiblerie (sentimentalité),
l'esthétique sans trucs ou systèmes.
L'unité esthétique sera la vérité par excellence et contiendra l'équilibre, la vie.
La plastique de l'art sculptural est rapport de volumes.
La plastique de l'art pictural est rapport de couleurs.
La plastique de l'art musical est rapport de sons.
La plastique de l'art sculptural ne consiste donc pas à créer des formes, objets naturels, ou à rendre celles-ci d'une manière picturale. Du reste, quand l'art pictural pénétrait dans l'art sculptural (impressionisme) et l'art

sculptural, dans l'art pictural (Renaissance, Baroque) il y avait décadence de l'art.
De même que les bruits de la nature : bois, mer, ville, n'ont rien de commun avec les rapports des sons, et que les bruits ne peuvent pas pénétrer dans la plastique de l'art musical (genre descriptif), de même, une plastique ne peut empiéter sur une autre. Chaque plastique doit rester pure et dans son domaine. Cela ne veut pas dire que la sculpture et la peinture ne peuvent pas s'unir à l'architecture. Elles peuvent et doivent former un ensemble, une unité, sans qu'une plastique empiète sur l'autre et lui nuise.
L'évolution de la conception plastique rencontre bien des obstacles. C'est pourquoi les plastiques de l'art sculptural et pictural ont été consacrées et empruntées pendant des siècles à la nature matérielle qui dominait et qui repoussait le côté spirituel. Ainsi, le côté représentatif d'une sculpture ou d'une peinture repoussait la spiritualité. Le sujet était religieux, historique ou psychologique, donc, de nouveau local et l'art n'arrivait jamais à l'unité universelle. La matérialisation de l'esprit n'était pas rendue dans son expression rationnelle et, dans leur impuissance, les artistes ont cherché à spiritualiser la matière en employant le sujet et l'objet. Le côté local était le moyen principal. De là, la lutte dans l'évolution de l'art, non par l'esprit et la matière, mais pour l'esprit et la matière et cela par le moyen du sujet et de l'objet rendu de manière intuitive.
L'artiste sent, d'une manière intuitive, sa tendance vers l'esprit et la matière, mais il est tenu par le sujet et l'objet qui luttent encore entre eux.
L'artiste nouveau doit donc se défaire de la tradition et devenir conscient de l'universalité : de l'unité de l'esprit et de la matière.
Une revue des luttes entre sujet et objet dans l'évolution vers l'esprit et la matière nous rendra cette vérité très évidente.

Prenons simplement l'art depuis l'Egypte jusqu'à nos jours.

Egyptien.

Spiritualité, matérialisation, effigie, style tendu.

Grec.

Transition de la spiritualité vers l'objectivité, d'où nait une matérialisation moins figée, donc, plus près de la nature, beauté physique, absence de la spiritualité, remplacée par le motif mythologique.

Romain.

Absence absolue de la spiritualité remplacée par l'histoire Romaine (culture Romaine), absence totale de la conception de la beauté physique d'où provient L'ART COLOSSAL.

Moyen-âge.

Transition du matérialisme vers le spiritualisme. Art religieux qui matérialisait la spiritualité par l'objectivité. L'Objectivité tenait le milieu entre le style tendu et le naturel. Le côté religieux était le moyen principal. Le motif.

Renaissance.

Décadence du motif religieux. Le matérialisme domine. Le côté religieux devient historique, appliqué. La composition naturelle, la matière, remplace la composition religieuse.

Baroque.

Exagération de l'objectivité. Décadence jusqu'à la fantaisie. Totalement dépourvu d'esprit. L'art Baroque devient un ornement superficiel. Anti-artistique, simplement pour paraître.

Luminisme.

Le superficiel est remplacé par une conséquence naturelle. Ce qui apparait devient le but. Par ce but naissait la tendance de la valeur des couleurs. Le luminisme

cherchait les valeurs des couleurs par rapport à l'objet. Comme la plastique de l'art pictural est le rapport des couleurs vers une unité esthétique, le luminisme ne pouvait trouver satisfaction, car il cherchait simplement les valeurs des couleurs et non les rapports des couleurs et toute la spiritualité était négligée. L'art devient une connaissance technique.

Impressionisme-Expressionisme.

Tendance vers la spiritualité. La spiritualité était confondue avec la sensibilité. L'expression et l'impression devenaient le but.

Néo-Expressionisme.

Rupture; Désir vers une spiritualité pure et cela par la voie de l'évolution naturelle. De là nait le désir de comprendre, le mouvement.

Futurisme.

Le rendement dans l'œuvre devient destructif.

Cubisme.

De là nait le désir de différentes tendances. Le dynamisme est favorisé, d'où le cubisme et le futurisme. Dynamisme, mouvement, ne sont que des conséquences naturelles et appartiennent à la matière. Le sujet est repoussé et remplacé par une conséquence de l'existence. La conséquence est matérialisée.

Art Plastique.

Renonce à la conséquence, ou encore mieux, ne s'occupe pas du tout des conséquences. Il désire les rapports équilibrés des couleurs, des volumes, des sons vers une unité esthétique. Il est purement esthétique et cela par l'unité.

Lutte entre l'esprit et la matière vers un rapport équilibré.
Désir vers la spiritualité.
Décadence de l'objectivité.

Le moyen objectif n'était pas assez tendu pour s'équilibrer avec la spiritualité et former une unité. L'objectivité distrait et est la raison de la décadence, par la dualité déséquilibrée de l'esprit et de la matière.
Pour réaliser la spiritualité une forme spirituelle est nécessaire. Donc une forme abstraite.
La forme matérielle absolue est en conflit avec la forme spirituelle et cela parce que cette forme matérielle est toujours historique (locale). La spiritualité exige une forme contenant l'esprit et la matière et ramène l'œuvre dans son domaine universel.
La forme matérielle est historique parce qu'elle est locale : Dieu X, Roi Z., Aphrodite, nature morte, Le déjeuner sur l'herbe, Bois, Mer et toute autre objectivité locale.
La spiritualité est universelle, parce qu'elle es sans limite. C'est pourquoi la forme universelle est nécessaire pour obtenir dans l'unité, l'équilibre avec la spiritualité.
De même que l'art a son évolution, l'artiste a la sienne. L'artiste traverse certaines périodes : celles-ci commencent par l'intuition qui constitue sa tendance.
Au fur et à mesure que son intuition devient pure, sa tendance s'épure également. L'artiste passe par différents stades d'intuition et sa tendance s'élève graduellement pour arriver à l'unité.
L'artiste a toujours eu le même but mais la seule intuition l'a conduit. Il doit apprendre à concevoir son intuition car le maximum de compréhension donne le maximum de rendement.
Lorsque, par suite de la pureté de sa conception, l'artiste devient conscient, son art s'équilibre, c'est-à-dire qu'il obtient l'unité de l'esprit et de la matière.
Cela ne va pas sans peine et c'est la lutte terrestre dans laquelle tout véritable artiste doit entrer.
L'artiste possède intuitivement la certitude de l'existence

de l'unité mais il est distrait par l'époque qu'il traverse, ce qui rend l'évolution lente et difficile. Je puis d'autant mieux vous le certifier que, dans ma carrière de sculpteur, j'ai passé moi-même par ces stades d'évolution.

Dans mes œuvres du début, je cherchais à rendre un sentiment naturel basé sur la conception du 19e siècle. Le sentiment (intuition) me guidait. Plus tard, j'eus plus de spontanéité mais j'étais toujours intuitif.

Au cours de ces exécutions, je sentais la résistance de la matière et voulais la vaincre. Toute mon attention était portée sur la matière. Le sentiment apparaissait à peine parce que la beauté physique dominait. Ces œuvres, en contradiction avec l'intuition de l'existence de l'unité et le désir de matérialiser la spiritualité, donnaient naissance à une autre conception qui restait influencée par la matière, cependant que l'œuvre devenait déjà plus constructive. La planimétrie, volume et vide par rapport à l'objet (nature), devenait but principal. Le désir vers la spiritualité, mais gardant toujours la conception impuissante (le sentiment) produisait l'œuvre VII.

Tendance vers la construction : Fig. VIII.

Lutte entre l'esprit et la construction : Fig. IX.

Conception intuitive des rapports des volumes qui ne pouvaient pas être réalisés à cause de la conception intuitive. Toujours des volumes locaux, des rapports locaux.

Construction de l'objet, sans plus : Fig. X.

Cette dernière œuvre provoquait une grande lutte et me rendait conscient de l'impuissance de notre art sculptural traditionnel et objectif. Je ne sentais en elle qu'une cause de distraction. L'objet détruisait l'esprit. Il devait y avoir autre chose. Dans le moyen ancien, c'était peine perdue. Le désir d'arriver à l'unité et celui de la compréhension me mirent sur la voie. Mes réflexions parues dans „De

Styl" (*) permettront de le constater. Unité de l'esprit et de la matière, pas l'un sans l'autre, mais l'un avec et par l'autre. Toujours l'équilibre parfait et l'exécution consciente naissait. Ce n'était plus la sculpture d'après modèle, la représentation de la nature seule, mais la conception de l'universalité.
Ma première œuvre de sculpture dans cette voie nouvelle, était donc construite dans l'infiniment grand et l'infiniment petit. Elle était encore empruntée à un objet naturel. Mais déjà l'objectivité était détruite.
Par le côté local, bien que détruit de cette œuvre encore objective, elle ne rendait pas encore l'équilibre des rapports des volumes, mais déjà une forme abstraite : Fig. XI.
Dans les œuvres XII et XIII les rapports se présentent déjà de manière constructive et bien que l'objet soit emprunté à la nature, elles sont déjà plus pures vers l'universalité.
Lorsqu'on sait donc que l'art est un produit du cerveau, qu'il trouve sa continuité dans l'évolution, et que la nature trouve sa continuité dans la propagation, alors, cette évolution ne semblera plus étrange et l'on verra la nécessité du désir vers l'unité dans l'évolution de l'art.
L'art sculptural est l'art des rapports équilibrés des volumes vers une unité esthétique.

Bruxelles, février 1919.

—

(*) Périodique Hollandais. Voir No. 9, 1re année.
Nos 2, 3, 5, 7 et 8 de la 2me année.
Nos 2, 3 et 4 de la 3me année.

II. L'ART ANCIEN ET L'ART NOUVEAU

Je me figure un instant être en présence du public qui me demande de lui dire ce que c'est que la sculpture et ce que j'entends par la plastique de l'art sculptural.
Les nombres (par exemple : le nombre 100) vont nous fournir un exemple.
Je pense me trouver en présence de personnes qui ne savent pas calculer.
La sculpture est un nombre X de petites sculptures juxtaposées dont l'ensemble forme l'unité de l'œuvre (tête, fragment, groupe etc...) Le nombre 100 est un nombre composé d'une quantité de nombres fondus les uns dans les autres : 1, 2, 3, 4 etc...
Mes auditeurs ne sachant pas calculer me diront : „Je ne comprends pas très bien. Serait-ce donc une science qui dépasse mon entendement? Voulez-vous bien revenir sur la question du nombre 100?"
Mais je dirai; c'est assez pour aujourd'hui.

— — — — — — — — — — — —

Ayant laissé, à mes auditeurs, le temps de mûrir cette présentation du chiffre 100, je continuerai la démonstration.
Le nombre 100 est donc notre unité de sculpture.
Ce nombre 100 est divisible en deux parties égales que nous appellerons chacune : 50.
L'unité de sculpture est divisible en deux parties par la verticale passant par son axe.
La moitié de 50 est 25, 25 est le quart de 100. Nous représentons ce quart par la fraction 1/4.

Du nombre 50 au nombre 100 la moitié se trouve au nombre 75 que nous représentons par 3/4.
Notre moitié de sculpture ainsi obtenue est divisible en deux parties par l'horizontale.
Nous venons donc de créer quatre parties qui correspondent chacune au nombre 25.
Dans notre division de la sculpture, nous prenons comme point de départ, la base, comme le chiffre 1 est la base de tout calcul.
Moins que 1 est une fraction de 1 et sans aucune fraction, le chiffre est 0.
En dehors de la sculpture (du volume) il y a le vide.
En voilà encore assez pour aujourd'hui.

— — — — — — — — — — — —

Le nombre 100 est composé de 10 parties égales dont chacune est donc 1/10. 5/10 sont égaux à 50 et la moitié de 10 est 5 dont la moitié est 2 1/2.
Notre sculpture est également divisible en dix parties dont les rapports sont égaux.
Chaque dizième est encore divisible et nous aurons 5 dont la moitié est 2 1/2.
Voilà que nous fractionnons de plus en plus notre nombre et notre sculpture.
J'aurais pu dire que la moitié de 25 est 12 1/2 mais j'ai tenu à parler des rapports de 1/10 pour montrer les variations de divisibilité du nombre 100.
La sculpture, qui est l'art du volume, se chiffre au cube.
Tout le monde sait ce que c'est qu'un chiffre, mais tout le monde ne connait pas les mathématiques ou la science du calcul.
Vous pouvez donc également comprendre ce que c'est que la science du volume.
Si, dans le calcul, les rapports des chiffres donnent un

rapport équilibré — donc juste — on s'arrête et l'on est satisfait. Tout est juste.
Si dans la sculpture les rapports des volumes donnent une unité, c'est que tout est équilibré. On s'arrête satisfait car la beauté qui réside dans l'unité des rapports nous donne l'émotion d'une beauté plastique.
La sculpture est donc soumise à la loi du cube et c'est en cela qu'elle diffère de la peinture qui est soumise à la loi de la deuxième dimension plus la loi de la couleur.
La couleur est comme la lumière : elle se dévoile à la surface qu'elle occupe. Une couleur n'a pas de volume et si l'on introduit un volume dans une peinture, sa plastique picturale ne sera plus pure, de même que dans la sculpture, les cylindres, les sphères et autres solides, ne peuvent créer entre eux un rapport d'unité.
C'est pourquoi les arts futuristes et cubistes ne peuvent donner un résultat satisfaisant, et bien que déjà plus abstraits que l'art du passé quant à leur manifestation de la forme, ils n'approchent pas davantage de l'unité. Cette tendance artistique est toujours et encore un résultat de l'intuition. Seul, l'acte conscient peut nous amener à une plastique pure.
Pour démontrer mathématiquement ce que j'avance, je soumets à l'examen deux œuvres dont l'une : la Piéta de Roger Van Der Weyden, le primitif, et l'autre : La Chute des Anges Rebelles par Pierre Breughel.
Les primitifs cherchaient la couleur plate et supprimaient, autant que possible, la perspective. Ils donnaient volontiers une forme aigüe à leurs figures, à la manière d'un mannequin en bois, pour mieux accentuer l'angle et former ainsi, et cela bien intuitivement, une division de leurs toiles.
Si nous examinons les œuvres de A. Bouts, nous verrons ses figures placées comme des mannequins dont les bras

raides et le corps droit peuvent être considérés comme des lignes plutôt que des formes humaines.

Si nous divisons la „Piéta" de Van Der Weyden comme nous avons divisé notre chiffre 100, nous constaterons que la croix coupe la toile par le milieu comme 50 est le milieu de 100, que le bras pendant du Christ nous donne le rapport de 25 et le petit pot de beaume, la moitié, soit 12 1/2. La différence dans la position du pot de beaume équilibrée par la tête de mort avec le bras du Christ, vient de ce que Van Der Weyden a évité la symétrie. La même raison l'a fait déplacer le carré dans la diagonale duquel se trouve le Christ.

Notre toile divisée par la croix nous donne deux parties qui, à leur tour, peuvent être divisées suivant notre démonstration du nombre 100 et nous constaterons que chaque personnage est à sa place.

L'horizon est également, et cela pour la bonne composition, mis au quart de la hauteur de la toile.

Le bras pendant du Christ continue avec l'emplacement de la tête du personnage de gauche, la division au quart de la toile. La tête de mort, en harmonie équilibrée avec le pot de beaume, subdivise l'autre quart.

En regard du tableau, je présente la division de la toile.

Si l'on continue la division de cette œuvre, on ne manquera pas de constater que ces rapports ont été voulus. On pourrait ainsi analyser l'œuvre et en goûter ce qui en fait la beauté plastique.

Le côté émotif de cette œuvre réside précisément dans l'heureuse composition ou la division de la toile. Ce n'est ni la Vierge, ni le Christ, ni le pot de beaume qui rend l'œuvre belle, mais c'est la position que ceux-ci occupent. Le bras pendant du Christ n'aurait pas diminué comme qualité de bras si sa position eut été autre, mais la composition ne le permettait pas.

Bien des gens ne s'intéressent pas à la religion. Ce n'est donc pas le sujet qui les émotionne et, pourtant, ils admirent l'œuvre.

L'œuvre de Van Der Weyden peut donc être considérée comme étant dans la voie de la plastique pure.

Si Van Der Weyden vivait de nos jours, il n'aurait pas traité un sujet religieux qui était de son époque mais il aurait travaillé la loi de la couleur et de la ligne, abstraction faite de tout sujet local.

Examinons maintenant la „Chute des Anges rebelles" de Pierre Breughel, où nous verrons l'analogie avec le dynamisme des futuristes. Ce dynamisme est très en rapport avec le sujet „chute" que nous pouvons comparer à la composition 6 de Kandinsky.

Le lecteur jugera par les deux œuvres qui lui sont présentées.

Toutes les lignes sont entre-coupées. Les anges sont entre-coupés, tantôt par une aile, tantôt par une queue de monstre ou une épée ou un autre accessoire qui, eux-mêmes, sont entre-coupés. Le tout est chaotique, ce qui exprime bien la chute. Une couleur est détruite par une autre couleur au lieu d'être construite suivant les rapports équilibrés, de là le grand mouvement. Et si l'on fait abstraction des éléments : anges, épées, trompettes, animaux etc... et si on les substitue à la couleur et à la ligne l'œuvre nous donnera, d'une manière marquante, l'impression du dynamisme que les futuristes favorisaient dans leurs tendances.

— — — — — — — — — — — —

L'art est donc une science et non une fantaisie.

La plastique, c'est le moyen pur : soit couleur, soit volume.

L'œuvre d'art est une composition vers un but d'esthétique par le moyen purement plastique.

Ainsi l'œuvre d'art manifeste l'unité.

— — — — — — — — — — — —

Je n'entends donc pas dire que l'art n'est que science de la plastique mais il est indispensable de connaître cette science pour créer une œuvre d'art. Il est, en effet, impossible de manifester l'unité par une composition qui ne soit pas soumise à la loi de la plastique.

La connaissance de la science seule ne permet pas de créer une œuvre d'esthétique et la connaissance de l'esthétique seule, ne permet pas, non plus, de créer une œuvre d'unité.

La plastique pure de l'art pictural réside dans la juxtaposition des couleurs suivant la loi de la couleur ainsi que dans l'harmonie de la ligne. Le dessin local : Homme, femme, animal, arbre, trompette etc... sera remplacé par la ligne, et la couleur locale : Chair, la couleur de l'arbre, d'une fleur, d'une maison, leurs nuances, sera remplacée par la couleur pure suivant la loi de la couleur.

La perspective, les couleurs locales, le simili naturel sont contraire à la plastique pure, c'est-à-dire, celle de la couleur et de la ligne. Le simili naturel ne peut produire une émotion parfaite, celle-ci arrive à son maximum lorsque l'œuvre d'art est conçue suivant la plastique pure qui est le seul moyen d'obtenir l'unité de l'esprit et de la matière.

Voici une œuvre : „Composition en violet-indigo“ que je regrette ne pouvoir présenter en couleurs. Cette œuvre a été faite suivant mes connaissances artistiques qui m'ont amené à composer de la sorte dans une surface donnée. J'ai cherché toutes les variations que peut produire la gamme de violet-indigo suivant ce que je désirais exprimer.

Les surfaces de chaque couleur sont mathématiquement équilibrées entre elles, car, sur une surface donnée où les divisions sont diversement colorées, chaque couleur occupe une superficie en rapport avec les autres couleurs pour

former l'unité. Chaque couleur ne peut avoir une importance plus grande ou plus petite, soit comme couleur, valeur ou superficie, sous peine de rompre l'unité de l'œuvre qui a été créée dans la gamme de violet-indigo dans une surface déterminée.
Dans l'art sculptural, le volume est substitué à la forme. Les formes locales nuisent à l'unité. Les volumes doivent donc être mathématiquement équilibrés dans la composition de l'œuvre que l'artiste veut réaliser.
Je vous présente maintenant une œuvre de sculpture intitulée : „Composition III (construction des rapports des volumes). Cette composition a été conçue suivant notre précédente étude. Toute l'œuvre se trouve dans un volume déterminé dans lequel j'ai cherché à harmoniser et à équilibrer tous les volumes qui doivent former entre eux une unité esthétique.

Menton, 8 mars 1921.

—

III. UNITÉ

SPECULATION, EMPIRISME ET EXPÉRIENCE

L'unité ou la vérité absolue contient esprit et matière qui sont tous deux en parfait équilibre dans l'unité.
Nous connaissons l'esprit par la spéculation et la matière par l'expérience.
Différentes tendances : Dualisme, Monisme, sensualisme, enfin tous les ismes ont cherché la vérité mais par des moyens imparfaits d'expérience et de réflexion et ces différents systèmes, pour arriver à la compréhension de l'Unité, ont été discutés.
L'empirisme, qui a l'expérience comme moyen, croit que celle-ci contient l'unité. De là, il n'y a qu'un pas pour croire qu'elle est l'unité.
L'empirisme n'est pas la réalisation de l'unité, pas même un contrôle, ni le fait d'une cause. Ce n'est simplement qu'un moyen pour tâcher de comprendre et d'expliquer l'unité.
L'Unité existe de tout temps. Nous la connaissons inconsciemment, mais nous cherchons toujours à la définir suivant nos connaissances et nos expériences, mais par un moyen qui n'est jamais qu'une face de sa matérialisation.
Nos ancêtres avaient, aussi bien que nous, l'intuition de l'unité. Je dirai qu'ils étaient plus près que nous de la vérité, car ils n'étaient pas gâtés par l'expérience seule. Mais comme leur moyen était trop religieux, qu'ils se

rapportaient à de soi-disant révélations, ils n'unissaient pas l'esprit et la matière. Dès que l'homme a voulu comprendre, il prit le moyen pour l'unité elle-même ou, tout au moins, contenant l'unité. Le moyen quel qu'il soit, ne fait que transmettre : soit le moyen de penser, ou par lequel nous pensons ou que nous expérimentons.

Tous les ismes ne sont donc que des moyens, mais comme ceux-ci sont locaux, ils n'appartiennent qu'à une vérité locale et ne peuvent arriver à l'unité. L'esprit ou la spiritualité est remplacé par la pensée, et la matière, par un objet. Il en est de même dans l'Art. Les artistes prennent les objets naturels pour la nature même, et l'idée localisée autour de ces objets, pour la spiritualité. De là, la psychologie, l'expression, la religion, etc...; par conséquent, le sujet, l'objet, le morceau de nature.

Il faut donc l'unité de l'esprit et de la matière. La philosophie et la science doivent marcher de pair et non séparément. La philosophie, la science et l'art doivent avoir pour but : l'Unité, et comme moyens : la spéculation et l'expérience qui sont les moyens humains de compréhension.

Il en est de la compréhension, de l'intelligence et de l'ignorance, comme de tout ce qui se manifeste dans la création. Tout est relatif et dépend de la qualité de l'individu. Les uns ont la compréhension facile, d'autres sont doués de telle ou telle qualité, ce pui fait un monde où chacun se spécialise suivant ce qui l'intéresse le plus. Un bon philosophe peut donc être un mauvais homme de science. Un bon musicien peut n'avoir aucune notion de l'art pictural. Tout cela vient peut être de la conception de l'unité dont certains individus, bien que doués, n'ont aucune notion. De ce fait, leur qualité n'est appelée à aucune durée.

En dehors de la catégorie d'individus doués, il y a ceux

qui sont capables de réceptivité des idées des autres. Ils peuvent entendre une idée et la discuter, mais ils sont incapables de créer par eux-mêmes. Ils pensent par d'autres. Ils propagent.

Il reste donc la catégorie des butés qui sont incapables de comprendre ou d'émettre une idée et ne peuvent que troubler toute action qui soit en dehors de la vie animale.

C'est avec un monde composé de tant de sortes d'individus que chacun doit entrer en lutte, car la brute lutte contre l'intelligence et celle-ci, contre la brute. Cependant, il ne faut pas nécessairement être brute pour être incapable de comprendre les idées des autres. Le seul fait d'une fausse compréhension d'une chose suffit pour empêcher d'en distinguer la signification exacte.

C'est ainsi que trop souvent l'homme est buté et ne peut s'assimiler les idées des autres... Ainsi, bien des gens se trompent sur la valeur de l'art moderne et ils croient que les modernes jettent le discrédit sur l'art du passé.

L'art moderne ne contredit pas l'art ancien. Il ne le neutralise pas non plus. C'est tout autre chose. La conception moderne ne proclame que la vérité.

Qu'est-ce que la Vérité? C'est l'unité, le tout.

Qu'est-ce que le tout? C'est vous, moi, les gaz, les liquides, les solides, les atomes, les molécules, l'esprit.

Et comment peut-on rendre ce tout? ce n'est évidemment pas en reproduisant un atome, un liquide, un gaz, ni le portrait d'une personne, mais je tâcherai, par le moyen de la plastique, par un rendement d'esthétique, d'arriver à l'harmonie, à l'unité, à la Vérité.

Et quel est ce moyen plastique? La plastique de l'art pictural est le rapport des couleurs, mais non des couleurs locales, telles que celles d'un atome, d'un solide, d'un paysage, d'une personne, mais bien la couleur du spectre absolu et l'artiste composera une harmonie esthétique par

la manifestation de l'existence de l'unité, le Tout, la Vérité. La juxtaposition des volumes, leurs rapports, enfin les lois des volumes ou des solides forment un moyen plastique qui permet à l'artiste de démontrer l'existence de l'unité, de la Vérité. De même que la création est un moyen de faire connaître l'unité et qu'elle nous fait comprendre une loi : la loi de l'équilibre, l'artiste a recours à la matière qu'il soumet à sa loi d'équilibre. Ainsi, le volume est le moyen par lequel le sculpteur désire manifester matériellement l'unité des volumes et leurs rapports, car rien n'est isolé, tout se tient.

Cet art ne sera donc plus du fétichisme, un art local, mais il sera universel. Il aura l'unité en lui et la manifestera.

La juxtaposition des couleurs, leurs rapports par la loi de la couleur, est le moyen plastique du peintre. Cette loi, c'est le spectre de l'absolu. Ce n'est pas le spectre solaire, mais celui de l'unité. Par ce moyen, le peintre proclame la Vérité.

— — — — — — — — — — — —

L'analyse du spectre de l'absolu nous montre différentes manifestations successives bien caractérisées : le son, la chaleur, la lumière ou les couleurs, les rayons chimiques sont les manifestations, à différents degrés, des lois fondamentales du spectre de l'absolu.

Cette thèse des manifestations identiques des lois primordiales ne peut être admise que par la science du monisme qui nous démontre de façon si pure, que tout se tient et que les manifestations qui se présentent à nos sens ne sont différenciées que par le fait de l'imperfection de notre système sensoriel. C'est pourquoi les dualistes jugent localement.

Nous sommes parfaitement d'accord qu'il y a des différences entre le son, la chaleur, la lumière et les rayons

chimiques, mais ces différences ne viennent que de leurs caractères individuels.

Pour ne nous arrêter qu'aux caractères propres au son, nous constaterons que les différences sont immenses entre un son et un autre son.

Le spectre absolu émanant de l'unité, et étant l'unité même, est, comme les harmoniques, toujours variant mais d'allure toujours constante. Ceci demande une explication.

Cette allure générale peut être comparée à celle des jours qui se suivent et ne se ressemblent pas.

Voyons l'allure des harmoniques. Nous savons que la ligne droite est infinie et, par définition, nous prenons le segment comme droite, c'est-à-dire la portion de ligne qui se trouve entre deux points. En réalité, cette droite peut se prolonger indéfiniment et nous arrêtons la ligne comme si l'infini était divisible. En termes géométriques nous avons la demi-droite, la portion de droite etc...

Si donc, partant de l'unité absolue : **1**, que je la double et que je double encore le nombre trouvé et encore, et encore, j'obtiens l'allure : 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64 etc...

Si je prenais la moitié de l'unité, mon point de départ serait 0,5 ou 5 (unité relative) et j'obtiendrais l'allure : 5, 10, 20, 40 etc.,. et l'allure serait la même que l'unité absolue.

Pour la portion 3, j'aurais l'allure : 3, 6, 12, 24, 48 etc...

L'allure serait identique pour les départs 7, 9, 11, 13 etc... devenant unité relative. Mais aucun de ces mouvements n'en rencontrera jamais un autre et l'on constaterait que si l'allure des harmoniques est constante, les manifestations sont variables et celà éternellement.

C'est ainsi que le son se trouve dans une portion de l'unité et la lumière, dans une autre.

Reprenant comme comparaison la ligne infinie, chaque manifestation du spectre serait un segment pris à des endroits différents de la ligne.

Nous ne pouvons donc définir une chose que dans son caractère local, sinon, nous pourrions définir le mystère de l'infini, cependant que l'infini est encore et pour longtemps indéfinissable, bien que nous puissions analyser ses lois fondamentales et particulières.
C'est pourquoi nous ne pouvons pas définir chacune des couleurs propres du spectre parce que chacune d'elles ne s'étend que sur la largeur d'une ligne, soit d'un point ou, proprement, la valeur de la première manifestation de l'espace.
Lorsque nous voulons définir une couleur, nous tâchons donc de nous rapprocher le plus possible de la couleur absolue.
La différence entre le rouge et le bleu, par exemple, est très remarquée parce qu'elle s'étend sur toute l'étendue du rouge et toute l'étendue du bleu. C'est pourquoi, lorsque je parle du rouge, on sait bien ce que je veux dire, notre mémoire nous représente le rouge dans toutes ses manifestations quelconques, mais toujours dans le domaine du rouge. Si donc je parle du blanc, notre mémoire ne nous représentera pas le blanc absolu que personne n'a jamais vu, mais bien du blanc que les hommes connaissent et sur lequel personne ne peut être vraiment d'accord, car ce blanc là c'est le blanc personnel à chaque observateur. Il en est de même du rouge, de l'oranger etc... et cela, je le répète, parce que chacune des couleurs pures fondamentales du spectre ne s'étend que sur la valeur d'une ligne, soit infiniment moins que l'espace qu'occupent deux raies.
C'est pourquoi il est nécessaire de comprendre une fois pour toutes, que lorsque je parle d'une couleur, je désigne celle qui se rapproche le plus de la couleur absolument pure mais indéfinissable sinon par le calcul qui n'est pas perceptible par notre œil.
Le spectre de l'absolu contient donc tous les spectres qui

sont, chacun, l'histoire de chaque stade de l'évolution universelle.

La nature se transforme (évolue) constamment par des ondulations du mouvement qui doit toujours être plus parfait, plus pur, l'arrêt dans le mouvement évolutif serait purement et simplement le retour au néant.

A partir donc de son premier mouvement perdu dans l'infini, la nature cherche à l'équilibrer. Ce mouvement s'accélère car l'opposition au mouvement c'est le repos ou mouvement instantané. Et le mouvement ondulatoire évolue et passe par une foule de stades qui sont les spectres propres à chacun des stades du mouvement. C'est ainsi que les ondes vibratoires évoluant, deviennent perceptibles par notre sens de l'ouïe, à partir de 32 vibrations doubles par seconde. Le mouvement évoluant, se perfectionnant, atteindra 73.000 vibrations par seconde. Il se perfectionnera encore, augmentera sa fréquence et nous ne percevrons plus rien. Plus tard, la fréquence sera si grande que le mouvement se transformera en chaleur et plus tard encore, en lumière, puis en rayons chimiques. Entre chacun de ces phénomènes, il y a un temps obscur parce que nous n'avons pas un sens pour le percevoir, c'est pourquoi beaucoup de physiciens croient que chaque phénomène a accompli un cycle fermé et que le phénomène suivant est d'une autre nature. Cependant, ce n'est que l'évolution d'un même phénomène dont les caractéristiques se retrouvent dans les lois de l'unité.

Il ne faut donc pas confondre les manifestations du phénomène avec le phénomène même.

Un arbre obéit aux mêmes lois physiologiques que l'homme : Il se nourrit, il respire, il se reproduit; la nature des phénomènes est identique. Tous deux ont des facultés personnelles, pour leur permettre d'obéir aux lois de la nature.

Je ne prétends pas dire qu'un arbre est un homme ou celui-ci, un arbre ou bien qu'ils s'égalent.
Lorsque je parle de l'analogie du son et de la couleur, je ne confonds pas, non plus, ces deux phénomènes distincts. Je considère uniquement les lois communes à chacun d'eux et qui les lient à l'unité d'où ils émanent.
Je puis donc conclure que le spectre de l'absolu contient différents spectres dont l'allure est toujours pareille : le son, la chaleur, la lumière, les rayons invisibles, sans compter les spectres qui nous sont inconnus et qui ont certainement un pouvoir immense. Entre le son et la chaleur, il y a une infinité de vibrations imperceptibles pour nos sens mais qui seront un jour utilisées par l'homme, et qui ont certainement une action sur les organes mais dont nous ne sommes pas encore conscients.
Si tout se tient et que rien ne peut être isolé, la moindre vibration doit avoir une action par le seul fait qu'elle existe.
Si une onde sonore se développe, elle ne reste plus du son mais va au-delà vers les rayons caloriques. Plus l'onde évolue, plus ses vibrations sont rapides ; elle se manifestera d'une autre manière et il faut un sens spécial pour la percevoir. Au-delà de la chaleur, l'onde se manifeste par la lumière.
La manifestation de la couleur est donc la même que celle du son :
Le spectre de la couleur commence par le rouge. c'est-à-dire que lorsque les vibrations caloriques deviennent lumineuses, le rouge se dessine. La fréquence des vibrations augmentant, le domaine calorique est surpassé et les couleurs apparaissent jusqu'à ce que le spectre lumière ait terminé son cycle.
Analysons le spectre lumière, par exemple.
Dès que la fréquence des vibrations est suffisante, soit :

484, 921, 875.000.000, nous entrons dans le domaine de la couleur et le rouge apparaît. A partir de ce moment, la fréquence des ondes progresse avec une rapidité inouïe et le spectre s'étend. Le bleu se montre (il s'agit ici de la création du spectre). Plus tard, nous voyons apparaître le jaune et le violet-indigo. Le spectre s'étend toujours et nous voyons l'orangé, puis le vert-bleu, puis le bleu-indigo, puis le violet. Le spectre s'étend encore et le vert apparaît, puis, enfin, l'indigo.

A mesure que le spectre s'étend, chaque couleur intermédiaire naît et nous verrons donc les sept couleurs de l'arc-en-ciel.

En réalité, le nombre des couleurs intermédiaires va à l'infini.

L'étude des harmoniques va nous permettre de comprendre la nature du spectre de l'absolu et, par conséquent, de chaque spectre particulier, puisqu'ils obéissent à la loi fondamentale.

Voici l'allure des harmoniques.

Première harmonique :

C'est le néant ou l'absolu.

Deuxième harmonique :

Crée le mouvement. C'est la première manifestation du spectre qui peut être comparée au *rouge*, C'est en effet la première couleur qui apparait dans le spectre lumière.

Troisième harmonique :

Etirant le spectre, il fait apparaître ce que j'appellerai *bleu* (car les véritables couleurs n'apparaissent qu'à la 8.000.000 harmonique mais suivant les mêmes lois ou progressions.)

Cinquième harmonique :

Valeur correspondant à *jaune*.

Neuvième harmonique :

Valeur correspondant à *orangé*.

Quinzième harmonique :

Valeur correspondant à *violet.*

Vingt-unième harmonique :

Valeur correspondant à *vert.*

Vingt-septième harmonique :

Valeur correspondant à *indigo.*

INDIGO : dernière manifestation.

Le spectre suivant se manifestera en *son,* au premier ton pur du spectre suivant, ou valeur rouge. Précédent le son, le spectre contient sept tons fondamentaux. Après la 32e harmonique, le tout se fractionne.

Dans le spectre lumière, les tons sont plus fractionnés encore car le spectre s'étirant, fait constamment apparaître des subdivisions (les raies du spectre lumière) mais les sept tous fondamentaux se retrouvent toujours à leur même place.

Pour l'ètude particulière de la lumière, je suis parti de la 32e harmonique pour la faculté du calcul (puisque j'étudie les tons et pas les raies). Ces calculs sont les mêmes que ceux que j'aurais dû faire en partant de la 8.000.000e harmonique qui fait apparaître réellement le rouge du spectre lumière.

Il suffira donc de multiplier la vibration double, soit 32.328.125 par chaque harmonique et de diviser la longueur de 3200 mètres par le résultat de la multiplication pour connaître le rapport de chaque couleur sur une distance de 25 centimètres.

Pour connaître l'endroit précis de chaque couleur sur une longueur de 25 centimètres, il faut commencer par les opérations suivantes :

Vibrations		Harmoniques		Résultat	
—		—		—	
32.328.125	×	32	=	1.034.500	rouge
32.328.125	×	33	=	1.066.828.125	

32.328.125	×	34	=	1.099.156.250	rouge-orangé
32.328.125	×	35	=	1.131.484.375	
32.328.125	×	36	=	1.163.812.500	orangé
32.328.125	×	37	=	1.196.140.625	
32.328.125	×	38	=	1.228.468.750	orangé-jaune
32.328.125	×	39	=	1.260.796.875	
32.328.125	×	40	=	1,293.125	jaune
32.328.125	×	41	=	1.325.453.125	
32.328.125	×	42	=	1.357.781.250	vert
32.328.125	×	43	=	1.390.109.375	
32.328.125	×	44	=	1.422.437.500	vert-bleu
32.328.125	×	46	=	1.487.093,750	
32.328.125	×	48	=	1.551.750	bleu
32.328.125	×	50	=	1.616.406.250	
32.328.125	×	52	=	1.681.062.500	bleu-indigo
32.328.125	×	53	=	1.713.390.625	
32.328.125	×	54	=	1.745.718.750	indigo
32.328.125	×	55	=	1.778.046.875	
32.328.125	×	56	=	1.810.375	indigo-violet
32.328.125	×	58	=	1.875.031.850	
32.328.125	×	60	=	1.930.687.500	violet

Quand on prend une corde d'un chiffre de 3200 mètres et qu'on divise ce chiffre par celui représentant la vibration rouge qui est : 1.034.500, on obtient :

Mètres		Vibrations			
—		—			
3200	:	1.034.500.000	=	3.093.281.778.637	rouge
3200	:	1.066.828.125	=	2.999.545.967.660	
3290	:	1.099.156.250	=	2,911.324.000.000	rouge-orangé
3200	:	1.131.484.375	=	2.828.143.340.000	
3200	:	1.163.812.500	=	2.749.583.800.000	orangé
3200	:	1.196.140.625	=	2.675.270.000.000	

3200 :	1.228.468.750	=	2.604.868.866.000	orangé-jaune
3200 :	1.260.796.875	=	2.538.077.325.000	
3200 :	1.293.125.000	=	2.474.625,420.000	jaune
3200 :	1.325.453.125	=	2.414.268.705.126	
3200 :	1.357.781.250	=	2.356.786.000.000	vert
3200 :	1.390.109.375	=	2.302.000.000.000	
3200 :	1.422.437.500	=	2.249.660.000.000	vert-bleu
3200 :	1.487.093.750	=	2.153.193.100.000	
3200 :	1.551.750.000	=	2.063.445.600.000	bleu
3200 :	1.616.406.250	=	1.979.700.000.000	
3200 :	1.681.062,500	=	1.903.546.594.380	bleu-indigo
3200 :	1.713.390.625	=	1.867.641.820.000	
3200 :	1.745.718.750	=	1.833.056.000.000	indigo
3200 :	1.778.045.875	=	1.799,727.580.000	
3200 :	1.810.375.000	=	1.767.590.000.000	indigo-violet
3200 :	1.875.031.250	=	1.717.411.389.000	
3200 :	1.939.687.500	=	1.649.000.000.000	violet

Pour obtenir donc l'endroit précis de chaque couleur sur une longeur de 25 centimètres, nous devons prendre les mesures sur le monocorde d'un mètre entre 50 centimètres et 25 centimètres. Le nombre précédemment trouvé : 3.093.281.778.637 occupant la place de 50 sur le monocorde d'un mètre, les autres couleurs occuperont les endroits précises par la réduction des formules suivantes :

rouge

3.093.281.778.637 occupe la place de 50.00 centimètres

$$\frac{50 \times 2.299.545.967.160}{3.093.281.778.637} \quad \text{id.} \quad 48.48$$

rouge-orangé

$$\frac{50 \times 2.911.324.000.000}{3.093.381.778.637} \quad \text{id.} \quad 47.056$$

$$\frac{50 \times 2.828.143.340.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 45.390

orangé

$$\frac{50 \times 2.749.583.800.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 44.444

$$\frac{50 \times 2.675.270.000.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 43.243

orangé-jaune

$$\frac{50 \times 2.604.868.866.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 42.105

$$\frac{50 \times 2.538.077.325.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 41.020

jaune

$$\frac{50 \times 2.474.625.420.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 39.676.600

jaune-vert

$$\frac{50 \times 2.414.268.705.126}{3.093.281.778.637}$$ id. 39.024.390

vert

$$\frac{50 \times 2.356.786.000.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 38.095

$$\frac{50 \times 2.302.000.000.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 37.209.600

vert-bleu

$$\frac{50 \times 2.249.660.000.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 36.363.600

$$\frac{50 \times 2.153.193.100.000}{3.093.281.778.637}$$ id. 34.804

bleu

$\frac{50 \times 2.062.445.600.000}{3.093.281.778.637}$ id. 33.337.400

$\frac{50 \times 1.979.700.000.000}{3.093.281.778.637}$ id. 32.

bleu-indigo

$\frac{1.903.546.594.380}{3.093.281.778.637}$ id. 30.769

$\frac{50 \times 1.867.641.820.000}{3.093.281.778.637}$ id. 30.124

indigo

$\frac{50 \times 1.833.056.000.000}{3.093.281.778.637}$ id. 29.629

$\frac{50 \times 1.799.727.580.000}{3.093.281.778.637}$ id. 29.090

indigo-violet

$\frac{50 \times 1.767.590.000.000}{3.093.281.778.637}$ id. 28.571

$\frac{50 \times 1.717.411.389.000}{3.093.281.778.637}$ id. 27.760

violet

$\frac{50 \times 1.649.000.000.000}{3.093.281.778.637}$ id. 26.650

Pour la facilité du calcul des espaces et pour avoir le cycle complet, nous calculerons le violet-rouge, ce qui nous donne la distance totale de 25 centimètres.

violet-rouge

$\frac{50 \times 1.596.532.532.900}{3.093.281.778.637}$ occupe la place de 25.806 centimètres

rouge

$$\frac{1.546.640.889.318.500 \times 50}{3.093.281.778.637} \quad \text{id.} \quad 25.000$$

Pour calculer l'étendue de chaque couleur sur une distance de 25 centimètres, il faudra prendre la mesure dans laquelle se trouve chaque couleur ou demi-couleur. Par exemple : de (violet-rouge) 51,612 à rouge et quart 48.48 la distance est 3.132 pour rouge;

de rouge 1/4, 48.48 à orangé moins 1/4, 45.390, la distance est 3.09 pour orangé-rouge;

d'orangé moins 1/4, 45.390 à orangé 43.243, la distance est 2.147 pour orangé;

d'orangé 1/4, 43.243 à jaune moins 1/4, 41.020 la distance est 2.223 pour orangé-jaune;

de jaune moins 1/4, 41.02 à jaune 1/4, 39.024,3 la distance est 1.996,7 pour jaune;

de jaune 1/4, 39.024.3 à vert 1/4, 37.209,6, la distance est 1.814,7 pour vert;

de vert 1/4, 37.209,6 à bleu moins 1/4, 34.804, la distance est 2.405,6 pour vert-bleu;

de bleu moins 1/4, 34. 804 à bleu 1/4, 32.000 la distance est 2.804 pour bleu;

de bleu 1/4, 32.000 à indigo moins 1/4, 30.124, la distance est 1.876 pour bleu-indigo;

de indigo moins 1/4, 39.124 à indigo 1/4, 29.090, la distance est 1.039 pour indigo;

de indigo 1/4, 29.090 à violet moins 1/4, 27.760, la distance est 1.23 pour indigo-violet;

de violet moins 1/4, 27.760 à violet 1/4, 25.806, la distance est 1.954 pour violet.

En additionnant le total des vibrations de la gamme depuis rouge jusque violet, c'est-à-dire 226.296.875.000.000 au résultat de la vibration 32.328.125 multiplié par

l'harmonique, on obtient la vibration exacte de chaque couleur. C'est-à-dire la huit millionième harmonique multipliée par la vibration 32.328.125 donne 258.625.000.000.000 pour rouge. La 15 millionième harmonique multipliée par la vibration 32.328.125 donne 484.921.875.000.000 pour violet.

```
  484.921.875.000.000
– 258.625.000.000.000
---------------------
= 226.296.875.000.000
```

Si la 8 millionième harmonique donne 258.625.000.000.000 pour rouge, ce nombre plus 226.296.875.000.000 sera sa vibration.

```
                        258.625.000.000.000
                      + 226.296.875.000.000
                      ---------------------
                        484.921.875.000.000
                              pour rouge
la  8.500.000° harm.    274.789.062.500.000
                      + 226.296.875.000.000
                      ---------------------
                        501.035.937.500.000
                              pour rouge-orangé
la  9.000.000° harm.    290.958.125.000.000
                      + 226.296.875.000.000
                      ---------------------
                        517.250.000.000.000
                              pour orangé
la  9.500.000° harm.    307.117.187.500.000
                      + 226.296.875.000.000
                      ---------------------
                        534.414.062.500.000
                              pour orangé-jaune
la 10.000.000° harm.    323.281.250.000.000
                      + 226.296.875.000.000
                      ---------------------
                        549.578.125.000.000
                              pour jaune
```

la 10.500.000° harm. 339.445.312.500.000
+226.296.875.000.000
565.742.187.500.000
pour vert

la 11.000.000° harm. 355.609.375.000.000
+226.296.875.000.000
581.906.250.000.000
pour vert-bleu

la 12.000.000° harm. 387.937.500.000.000
+226.296.875.000.000
614.234.375.000.000
pour bleu

la 13.000.000° harm. 420.265.625.000.000
+226.296.875.000.000
646.562.500.000.000
pour bleu-indigo

la 13.500.000° harm. 436.429.687.500.000
+226.296,875.000.000
662.726.562.500.000
pour indigo

la 14.000.000° harm. 452.593.730.000.000
+226.296.875.000.000
678.890.625.000.000
pour indigo-violet

la 15.000.000° harm. 484.921.875.000.000
+226.296.875.000.000
711.218.750.000.000
pour violet

C'est suivant cette loi que l'artiste peut composer des harmonies heureuses suivant ses conceptions géniales. Il a toute liberté de créer à la condition qu'il ne s'écarte pas des lois de l'unité.

— — — — — — — — — — — —

Les connaissances scientifiques de la couleur permettent à l'artiste de manifester des conceptions d'art au moyen d'une plastique pure toute différente de la plastique antérieure, C'est là où git l'intérêt de cette connaissance.
L'artiste crée le beau par des moyens nouveaux dans le domaine de la plus grande pureté.
La plastique picturale ou sculpturale antérieure, n'était pas pure en ce sens qu'elle substituait le sujet à la couleur et la forme au volume, Cette plastique était admise bien que dérogeant à la plastique pure.
La vie évolue et l'homme d'aujourd'hui use d'autres moyens que l'homme d'hier. La connaissance du moteur a fait de lui un autre être et il voit la vie sous un nouvel angle. Si l'organisation de la vie de l'homme a changé par le fait du progrès de l'évolution, l'art, qui subit la même loi, ne peut stationner, mais son évolution est lente car depuis des siècles elle est arrêtée devant les moyens de la plastique ancienne.
Le moyen d'hier est loin de notre époque et de la vie que nous menons.
Jadis, la plastique était conçue suivant la nature, or, la nature n'a pas de plastique. La couleur et le volume, seuls, sont les moyens de la plastique de l'art.
L'artiste ancien avait une conception de la nature, il la matérialisait en couleur qu'il nommait peinture, ou bien par des formes qu'il nommait sculpture. Cela constituait sa plastique. Or, la plastique de l'art pictural reste purement dans le domaine de la couleur sans y introduire quoi que ce soit de la nature, et la plastique de l'art sculptural reste

purement dans le domaine du volume, sans y introduire une forme naturelle. Le mot : „plastique“ avait une signification autre que celle représentant sa valeur réelle et l'art n'était pas exercé dans la plastique mais par un moyen qui imitait la nature, d'où le simili-naturel.
Pourtant, la beauté esthétique est totalement dépourvue de nature puisqu'elle est abstraite, émanant de l'esprit. La beauté naturelle n'est pas esthétique, mais typique. Une forêt est belle, mais pas esthétiquement belle et une œuvre d'art représentant une forêt ne peut pas nous émouvoir esthétiquement mais bien par son caractère typique. Un vieillard est beau et une œuvre d'art représentant un vieillard est typique mais l'esthétique en est absolument absente. Beaucoup d'artistes ont cru que le beau c'est le laid et, suivant leurs connaissances d'art ancien, ils n'avaient pas tort, puisque tous deux sont typiques.
Si l'art n'était qu'une conception de la nature, la céramique, l'architecture cesseraient de nous donner une sensation d'esthétique.
Mais l'art étant abstrait, nous ne pouvons trouver le maximum de sa valeur que dans le domaine d'où il émane. Je ne prétends pas critiquer l'art du passé. Je respecte l'effort de mes ancêtres mais j'ai le devoir de signaler le résultat de mes recherches artistiques.
Michel-Ange fut le plus grand artiste de son époque, mais s'il ressuscitait aujourd'hui où la science nous a donné la télégraphie sans fil, l'aéroplane etc... etc... il ne pourrait pas nier le progrès intellectuel. Si l'on use de l'aéroplane, la locomotive ne perd pas de sa beauté sublime, mais son usage sera réduit. Au point de vue de l'évolution, l'art ne diffère pas de la science. Ma comparaison entre l'artiste et le produit de la science s'explique donc, j'aurais aussi bien pu dire l'étonnement de l'homme qui naquît il y a 500 ans en présence de la vie de l'an 2000. Personne n'ignore que

le mode actuel de gouvernement ne nous convient plus et que les gouvernants sont fort embarrassés, mais ceci est du domaine de la politique qui doit chercher une forme adéquate à la vie telle qu'elle devrait être et non telle qu'elle est.
Moi, je ne désire que soumettre le résultat de mes recherches artistiques.
Que l'on veuille bien me faire l'honneur de ne pas croire à de la prétention de ma part si je présente une conception plus exacte de l'art plastique.
Il y a mille ans, le niais se serait moqué de la télégraphie sans fil et de l'aéroplane. Il ne fallait pas être absolument niais pour cela, mais cet homme aurait appelé „prétentieux" les évolutionnistes.
La conception d'une plastique picturale ou sculpturale dans leur domaine, soit donc absolument pure et juste, est l'art comme il devra être et tel qu'il sera.
Cette plastique ainsi conçue est universelle et immuable. C'est la loi de l'art plastique. Cette loi a été ignorée ou négligée par toutes les tendances artistiques. Les futuristes et les cubistes ont trouvé une nouvelle forme d'art, mais elle n'est pas dans la loi de l'art plastique pur.
La plastique de l'art pictural est proprement couleurs et lignes mais combien riches! La couleur, ce n'est pas seulement la gamme des couleurs depuis rouge jusqu'à violet qui n'est que la gamme du rouge, mais l'artiste peut composer dans les différentes gammes de chaque couleur avec leurs renversements.
Jamais on ne peut ignorer la loi de la couleur et plus l'artiste connaîtra cette loi, plus son esprit créateur pourra en pénétrer les règles.
Cet esprit créateur et la connaissance du domaine où l'artiste veut se manifester s'uniront et le résultat de cette alliance réalisera entièrement l'esthétique.

Il y a plusieurs règles dans les lois de la couleur. Les couleurs fondamentales sont au nombre de sept. Chacune d'elles joue un rôle suivant sa juxtaposition à une autre. C'est la loi d'attraction. Il y a des règles de résolution et les règles de renversement joueront donc. La superficie de chaque couleur sera en rapport avec le genre de celle qui l'accompagne. C'est la relativité. Autant de cas, autant de règles. Le tout se trouve dans l'analyse des sept couleurs fondamentales.

— — — — — — — — — — — —

Le dessin est l'harmonie des rapports des lignes. On peut donc parler de dessin dans la peinture. Les limites d'une couleur, c'est-à-dire les contours de sa surface, forment un dessin. Le dessin ne consiste donc pas à reproduire les ombres, les formes et tous autres détails que l'on obtient au moyen du crayon, du fusin ou autre instrument. La compréhension du dessin, de même que celle de la peinture a été faussée. Le dessin est purement lignes et une œuvre d'art en dessin est une harmonie des rapports des lignes vers un but d'esthétique.

On serait quelquefois tenté de croire que mes réflexions sur l'art sont tantôt philosophiques, tantôt scientifiques, cependant, elles appartiennent purement au domaine de l'art. Je ne connais aucune philosophie et ne sais rien de la science mais je sais que l'art est le produit des deux moyens dont l'un est philosophique : la spéculation, et l'autre est scientifique : l'empirisme. Ce sont deux moyens par lesquels l'artiste réalise sa conception.

La conception, chez l'artiste, est purement spéculative, elle n'est ni imaginative, ni fantaisiste.

La réalisation de sa conception, c'est-à-dire de sa matérialisation, est purement empirique, mais ce n'est pas une expérience suivant la nature mais bien suivant ce qu'est la matière et c'est par là qu'elle n'est pas isolée de

la spéculation mais quelle forme un avec elle. Les deux moyens forment l'unité de l'œuvre.
Comme l'homme de science, le philosophe et l'artiste ont recours à des formes abstraites. Pour faire de la porcelaine, le céramiste a recours à certains minéraux : l'alumine, la cilice etc... Toute science a besoin du calcul et matérialise par des moyens abstraits. Une machine n'est composée d'aucun objet naturel. On donne à la matière des formes abstraites obéissant à une loi, tels : la construction d'un pont qui obéit à la pesanteur, l'aéroplane, qui obéit à la stabilité. Tout obéit donc à une loi fondamentale. Mais si, dans la science, les formes sont belles, elles ne sont pas encore entièrement esthétiques. La science a pour but l'utilité.
L'artiste a donc recours à des moyens abstraits. La ligne qui ne représente pas un objet naturel est cependant la matérialisation la plus parfaite de l'art. Les lignes naturelles ne rendent pas l'image de la pensée mais bien une image locale. La réalisation d'un objet naturel n'est pas la matérialisation de l'esprit. C'est du fétichisme parce que c'est vouloir donner un esprit à la matière et être incapable de trouver un moyen de matérialiser l'esprit.
Une ligne, par rapport à une autre ligne, nous parle de science, de philosophie et même de l'art.
Si les rapports sont équilibrés, les lignes nous donnent une sensation d'esthétique.
Des points (forme abstraite) créent une ligne; des lignes un plan et des plans un volume. Avec ces moyens, créez donc quelque chose dont les rapports soient équilibrés et vous aurez fait une œuvre d'esthétique.
Usez mathématiquement de ces moyens et vous aurez fait un travail de science.
Faites une image de ces moyens et vous aurez fait de la philosophie.

La philosophie parle d'un point, d'une ligne, d'un plan, d'un volume, de la lumière, de la couleur, pour démontrer l'univers.
L'homme de science use de ces moyens pour montrer la force de l'univers.
L'artiste emploie ces mêmes moyens pour montrer la splendeur de l'univers.
La philosophie, la science et l'art tendent à l'unité par les moyens de l'évolution.
Je crois avoir démontré suffisamment que mes conceptions appartiennent au département de l'art plutôt qu'à la philosophie ou à la science.
La philosophie, la science et l'art ne sont donc que des moyens.
La philosophie est le moyen pour exprimer la Vérité.
La science est le moyen pour expérimenter la Vérité.
L'art est le moyen pour exprimer une sensation d'esthétique, ou pour matérialiser la beauté par un procédé plastique qui reste dans le domaine de l'art.

Menton, le 10 août 1920.

—

IV. CE QUE NOUS SOMMES PAR RAPPORT A L'EXISTENCE

DÉTERMINATION

Étant donné que tout est en perpétuelle transformation, nous pouvons dire que rien n'existe de façon définitive.
Il y a donc un rien créateur (Transformateur).
Tout ce qui se manifeste à nos sens n'est que l'existence de rien.
Nous ne pouvons déterminer de façon absolue l'existence de la couleur, sinon par le calcul, qui est, pour l'être humain, le moyen de détermination ou de compréhension.
Nous ne pouvons non plus, déterminer l'existence d'une chose, que par rapport à une autre chose.
Pour constater l'existence d'un objet, nous avons recours à la troisième dimension. Celle-ci n'existe pas. C'est simplement un moyen, pour les hommes, de déterminer un objet.
Or, un objet n'a pas de dimensions. Nous disons d'un volume qu'il a trois dimensions et qu'un plan en a deux.
Celà est faux, car tout objet contient toutes les dimensions : expansion et extension.
Nous avons recours à la troisième mesure pour déterminer l'objet.
La troisième dimension n'existe donc pas. C'est-à-dire qu'elle est le moyen de détermination de l'objet par rapport à un autre. La troisième dimension, comme absolue, n'existe pas car il n'est pas possible de déterminer un point dans l'espace, en effet les distances qui séparent

les astres les uns des autres sont relatives au déplacement de ces astres-mêmes.
Pour bien déterminer cette thèse, il est nécessaire d'ajouter que si je prends, comme point de départ de ma mesure un point déterminé sur la terre, celle-ci, étant en mouvement dans l'espace, aura déplacé, le point que j'aurais pris comme absolu et, par conséquent, toute mesure devient impossible. En résumé, la troisième dimension n'existe simplement que comme le moyen, pour nous, de déterminer un point par rapport à un autre, non pas dans l'espace, mais sur la terre avec laquelle nous nous mouvons.
Étant donné que la terre nous emporte dans son mouvement, nous sommes à même de déterminer des points sur elle.
Nous savons que la vitesse joue un grand rôle dans l'existence des choses. Tout a été créé par l'énergie, et l'action est la manifestation de l'énergie. Tout est donc lancé dans l'espace et cela avec une vitesse égale, mais proportionnelle. Le microbe dont la vie dure quelques secondes a parcouru un même cycle d'existence qu'un homme qui aurait vécu sa vie.
Il y a là une question d'infiniment petit et d'infiniment grand pour un observateur. Si la terre tourne en 24 heures et Jupiter en 9 h. 56 m., il n'y a qu'une question de proportion. Si demain, nous doubliions la grandeur de notre mesure, les proportions ne seraient pas changées. Il n'y a donc que „UN". Si, pour nous, une chose est petite ou grande, sa relativité se résume en „UN". Un microbe a vécu ses quelques secondes, et cela ne lui a pas semblé moins long que nous semble, à nous, notre vie. La dimension de la terre est relative à sa vitesse. Le tout est donc bien relatif mais se résume en „UN" qui est l'infiniment petit et l'infiniment grand. Le tout reste toujours en rapport que ce soit grand ou petit.

Nous pouvons dire que rien n'existe d'une manière absolue, car tout est en perpétuelle transformation et, comme la densité et la masse des corps varient suivant leur vitesse et que tout est dans un mouvement perpétuel, nous pouvons dire que la matière n'existe pas plus que le temps ni l'espace.

— — — — — — — — — — — —

Pour nous, humains, qui avons la faculté d'user de cinq sens, ce moyen nous permet de constater l'existence d'un certain nombre de phénomènes. C'est-à-dire que nous communiquons par transmission. Notre sens humain croit à une existence. En effet, nos sens perçoivent tout ce qui est perceptible par eux, car au-dela et en deça nous ne percevons plus rien. Tout ce qui est conforme à notre système, notre genre, nous le percevons. Ainsi : nous voyons certaines choses de la nature parce qu'elles sont de la même vitesse que nous. Leurs transformations sont, comparativement à nous, de la même vitesse. Nous sommes donc susceptibles de les percevoir. Nous ne faisons donc que constater. Nous constatons les différences des choses par comparaison.
Lorsque l'homme veut s'élever jusqu'à la connaissance des choses, il ne le peut que par des moyens abstraits, par des moyens créés par lui, mais qui n'ont de valeur que pour lui. C'est pourquoi je dis que l'homme a le désir de s'élever jusqu'à la connaissance des choses, car sa nature ne peut rien au-delà de ce qu'elle est. Mais il se crée une élévation spirituelle par la recherche des lois de la nature qu'il est capable de sentir. L'homme a donc créé des moyens qui lui permettent de comprendre ce qu'il constate au moyen de ses sens. Il a créé les chiffres pour déterminer les choses au moyen du calcul; le point, la ligne, la troisième dimension, pour déterminer le volume. L'homme a imaginé une foule de moyens et les a contrôlés, coordon-

nés. Ainsi, la ligne droite lui représente bien ce qui n'a ni fin ni commencement. Les chiffres, également, vont à l'infini. Un segment de ligne est une unité de ligne, comme un segment de chiffre (un nombre). L'homme a donc recours aux mathématiques pour rendre compréhensible tout ce qu'il constate. Mais les mathématiques n'existent que pour l'homme qui veut s'en servir.
L'homme primitif ne connaissait pas la ligne droite. Il n'en voyait pas dans la nature puisque celle-ci ne contient pas les mathématiques bien qu'on puisse l'établir plus ou moins mathématiquement. L'homme primitif n'a pu connaître que la curviligne, or, celle-ci n'a pas de complémentaire et ne peut créer aucun rapport déterminé. Elle ne constitue aucun moyen. Elle est comme la nature même, fruste, sans élévation ni civilisation. Ce qui parait paradoxal, c'est que, pour connaître la nature, il faut précisément avoir recours à une chose qui n'est pas du tout nature. Et ce qui est encore plus frappant, c'est que lorsqu'on a voulu imiter la nature, on n'a fait que du simili, donc, rien du tout de la nature. C'est un simple plagiat. C'est du trompe l'œil, une chose qui n'a pas de raison d'être. C'est de l'enfantillage. C'est pourquoi s'expliquent les tendances dans les arts. L'art ne veut pas paraître, il veut dire quelque chose. Nous avons pu constater cette tendance vers la démonstration des choses à travers les époques. Lorsque Michel-Ange créait une œuvre, il avait recours à la science de la géométrie. A mon humble avis, il ne faut pas soumettre l'objet de nature à la géométrie. Celle-ci n'est que notre moyen mais qui n'est donc que notre point de vue, car si la nature peut être étudiée géométriquement, elle ne contient pas la géométrie. Ainsi, une figure vue dans une attitude quelconque ne pourrait être déterminée qu'au moyen de la troisième dimension bien que cette troisième dimension soit inexistante. Donc, vouloir construire une

chose par des angles géométriques et y introduire la curviligne de la nature, cette ligne svelte du corps humain comme disent certains peintres, c'est mettre en conflit deux choses qui n'ont rien de commun. Les artistes le sentent très bien, de là, leurs tendances, car ils savent que bien que l'œuvre de Michel-Ange soit déjà un grand résultat, il n'est pas encore satisfaisant. S'il l'était, on l'aurait conservée comme cliché type. Si donc l'œuvre de Michel-Ange ne peut servir comme type, la nature le peut encore moins, puisqu'en la suivant servilement, on n'obtient que du chromo.

Je sais très bien que l'art n'existe pas, non plus que les mathématiques, mais partant du principe que rien n'existe, mais que nous, hommes, nous avons cinq sens que nous devons alimenter aussi bien que notre corps, nous pouvons avoir recours à une forme qui exprime le plus purement nos sensations d'esthétique. De même que les mathématiques sont le moyen le plus clair pour comprendre des choses démonstrativement, de même, l'art est le plus propre pour sentir les choses esthétiquement. La géométrie étant la forme la plus claire pour déterminer les rapports des choses, on peut rendre le maximum d'esthétique par la juxtaposition des plans, des volumes. L'art n'imitera donc pas la nature, mais rendra une sensation d'esthétique par le moyen qui lui est le plus propre à sa réalisation. Or, la réalisation d'une œuvre d'art, c'est le recours au moyen plastique pour exprimer une sensation esthétique. Esthétique, harmonie, n'existent que lorsqu'il y a des rapports, une coordination entre les choses exprimées. Un homme et un arbre sont bien distincts et n'ont aucun rapport commun. Il n'y a pas de relation. Si donc on s'exprime dans une certaine plastique, il faut rester dans le domaine qu'elle exprime.

Une œuvre de peinture est donc purement plastique de la

couleur. S'il y a rapports entre les couleurs, qui sont le moyen par lequel on s'est exprimé, il y a harmonie. Or, harmonie est unité, et unité est esthéthique. Une chose n'est esthétique que lorsqu'il y a unité et une unité n'est pas possible sans coordination des éléments employés pour exprimer une sensation esthétique. Cela détermine donc bien qu'il faut s'extérioriser dans une plastique, soit picturale, soit sculpturale, musicale ou autre. On ne peut pas y introduire une autre plastique, car introduire le volume dans la plastique picturale, c'est enlever le rapport de ce que réclame l'unité. C'est ainsi que le dynamisme n'a rien de commun avec la plastique picturale, sculpturale ou musicale. Les rapports des couleurs, les rapports des lignes servant à diviser le plan d'une manière harmonieuse où l'on désire composer, sont uniquement du domaine de la plastique de l'art pictural. Tout accessoire objectif est nuisible à la plastique pure, étant donné son attraction avec la dominance locale. Tout cela constitue déjà une impureté et est inexistant dans l'harmonie ou unité absolue, ensuite par le manque de coordination avec les objets qui l'entourent.
A travers les âges, les artistes ont senti cet obstacle. Mais étant donné que les arts étaient toujours au département de l'objet, l'artiste n'a pu que changer d'objet. De là, les diverses époques et les diverses tendances pour extérioriser ce qui devait être universel et absolu. Enfin, la loi de l'esthétique, libérée de toute chose attractive, la joliesse, la sentimentalité, n'est plus que la vérité plastique et esthétique.
Nos ancêtres n'étaient cependant pas exempts du pressentiment de l'unité et nous pouvons remarquer, dans les œuvres de Vander Weyden, par exemple, une préoccupation de la division du plan. Les toiles de Vander Weyden sont toutes divisées suivant le principe de l'unité,

mais le Maître a combiné, dans le principe, l'histoire locale d'une religion. Une religion étant philosophique, Van der Weyden trouvait une coordination entre une histoire philosophique et la division de la toile. La passion et la ferme croyance de l'existence d'une force suprême : la Trinité, les passions selon S[t]. Jean et les paroles du Christ, lui donnaient la certitude de l'existence de l'unité sur laquelle toute son œuvre est basée et dont elle porte la caractéristique. Dans la religion, il y a un principe d'unité mais qui, malheureusement, est matérialisé en des personnages. Ne sachant pas faire abstraction du sujet religieux, Van der Weyden, tout en gardant le principe de l'unité et de ses lois, n'a pu faire abstraction du sujet, ce qui rend son œuvre locale et au département de l'histoire d'une religion. C'est à cause de sa grande piété que l'œuvre de Van der Weyden est grande, non par le sujet qu'il exprime ou représente, mais par le principe éternel qu'il y a introduit.
Une toile est un segment de l'espace. L'espace n'a ni commencement ni fin mais lorsque nous voulons provoquer une sensation esthétique, et cela par le sens de la vue, nous devons recourir à des données qui ne sont pas proprement dites conventionnelles, mais qui sont les moyens de matérialisation de notre pensée. Et afin de de communiquer notre pensée, nous devons pouvoir les manifester dans le domaine qui en rend le plus le caractère.
Nons savons que l'unité existe et qu'elle est démontrable par divers moyens mais, pour avoir recours à un moyen, il faut le prendre dans le domaine qui lui est propre.
Les mathématiques sont un moyen. L'infiniment petit et l'infiniment grand sont démontrables par les chiffres.
Les chiffres, ou les nombres, sont des produits du cerveau comme les arts, les sciences et la philosophie. Ils sont comme la troisième dimension, des moyens, pour l'être humain, de démontrer l'état et la marche des choses. Par

leurs combinaisons de 9 chiffres, plus le zéro, nous parvenons à démontrer l'invisible et même l'incompréhensible. Outre le simple calcul, nous jonglons avec les chiffres pour en extraire la racine carrée, la racine cubique, la racine 4°, 6°, 8°, 9°, les logarithmes. Or, comme tout se tient et que chaque science montre une face de l'unité, il s'ensuit qu'il faut connaître les sciences pour connaître l'unité. Cependant, chaque science, en particulier, est un moyen pour analyser l'unité. Ce tout trouve son départ de „UN" que nous pouvons appeler l'unité. Le point est l'image de l'infiniment petit et l'infiniment grand. Si nous agrandissons le point, nous voyons apparaître un cercle. Comme tout est divisible, nous pouvons aussi diviser le cercle. Nous pouvons le diviser en 360 degrés ou bien en parties égales : 10, 100, 1000 etc... Nous pouvons aussi le diviser en logarithmes des nombres et nous arrivons ainsi à la découverte merveilleuse de Arnauld-Paineau qui a trouvé, par le moyen de cette division du cercle ou logarithme des nombres, dont les divisions intérieures vont vers la droite et les divisions extérieures vont vers la gauche, la réalisation de tout calcul dont je fais mention plus haut. Si j'ai tenu à vous en parler, c'est que cette decouverte nous démontre d'une manière flagrante, l'existence de l'unité, que tout se tient et que le moyen des nombres nous le prouve.

Je sais bien que la matière n'existe pas, que tout est en transformation perpétuelle que tout obéit à la relativité, mais, je le répète, l'homme a trouvé quelques moyens qui lui permettent de présenter à nos sens, la réalité d'une chose que nous ne pouvons percevoir parce que notre système sensoriel n'est sensible qu'à des vibrations d'une fréquence donnée. Ainsi, l'homme nous met en contact avec certaines lois qui guident le tout et nous montre l'existence du vrai. Dès que nous connaissons ces lois, nous pouvons analyser la nature, la voir telle qu'elle est

et même au-delà. C'est en cela que l'art de la couleur suivant sa loi et non suivant l'objet est la manière par excellence de manifester l'esthétique dans son sens propre, car la couleur de l'objet ne sera jamais qu'une manifestation typique et locale, dépourvue de l'unité absolue et ne gardant jamais qu'un caractère typique local.

— — — — — — — — — — — —

J'ai dit que les œuvres de Van der Weyden sont toutes divisées suivant le principe de l'unité. Je soumets donc deux œuvres de ce maître à votre examen. L'une est le tryptique „Descente de croix" l'autre : „Les sept sacrements".

L'œuvre „Descente de croix" a été composée dans la ligne.

Partant d'un segment de ligne, (donc la ligne droite d'une longueur déterminée : 16,8 par exemple,) divisons cette ligne par le milieu, soit : 8,4 pour chaque partie. Elevons une perpendiculaire sur le milieu de la ligne et nous formons deux angles de 90 degrés. Cette perpendiculaire a une hauteur de 7,8. De son extrémité on trace une ligne allant aux deux extrémités de ligne de base de la longueur de 16,8. Ce même dessin se renverse, ce qui forme le plan de la surface totale de la toile qui est 16,8 × 7,8. Le renversement du dessin nous donne également la division de la moitié et dans le sens horizontal du plan. Elevons deux nouvelles perpendiculaires sur les croix formées par le renversement du dessin, et nous aurons la division qui forme le triptyque, donc, un panneau de milieu et les deux panneaux de côté. On peut ainsi constater dans quelle forme géométrique ce tryptique a été composé. La ligne grasse nous la montre par la diagonale du plan du centre, diagonale qui forme angle avec la diagonale des plans de l'aile droite et de l'aile gauche. Ces deux ailes forment ensemble la même surface que le plan du centre.

Dans un plan de 16,8 × 7,8 (soit le rectangle 1.9.A.I. du graphique ci-contre) Van der Weyden, étant en présence d'une surface déterminée, et voulant composer dans un triptyque, a cherché les rapports les plus parfaits qui l'ont amené à trouver la largeur du cadre qui, lui-même, devenait relatif à la surface totale.

Donc, Van der Weyden a pris ce rectangle et l'a divisé longitudinalement en quatre parties égales par les lignes : 12.P — 14.N — 16.L. Cette division, comme nous le disions précédemment, vient du renversement du triangle 1.14.I. qui devient 9.N.A. La combinaison de ces deux triangles est la superficie totale de la composition et amène tout naturellement les divisions du triptyque.

Van der Weyden a déterminé le centre de chaque aile (quart droit et quart gauche) en menant les deux diagonales. Les centres se trouvent donc aux points X et X'.

Pour l'unité de la composition, l'artiste a mené une ligne du point X au point A et une autre ligne au point I, soit le triangle A. X. I. et il a fait de même au point X', amenant le triangle 1. X'. 9.

Le cadre émane tout naturellement de la combinaison de toutes ces lignes. Van der Weyden n'a pas fait un cadre arbitraire,

Vous remarquerez, dans le graphique, que le cadre est formé aux lignes 9.10 — 11.13 — 15.17 — 18.A. et d'autre part, en A.B. — H.I.

Ces dimensions ont été déterminées par le moyen suivant :

1° La ligne 11.9 du cadre se trouve à l'intersection des lignes 9.X'. — 1.12.

2° La ligne 13.0. du cadre se trouve à l'intersection des lignes 6.14. — 12.11.

3° La ligne 15.M. du cadre se trouve à l'intersection des lignes 16.N. — 14.D.

4° La ligne 17.K. du cadre se trouve à l'intersection des lignes 16.I. — A.X.

5° Le cadre du haut, soit la ligne 8.B., se trouve à l'intersection des lignes P.16 — 15.M. d'une part et, d'autre part, à l'intersection des lignes 12.L. — 13.0.

6° Le cadre du bas, soit la ligne 2.H. suit le même mouvement que le cadre du haut mais par le phénomène du renversement. Il se trouve donc à l'intersection des lignes P.16. — D.13. d'une part et, d'autre part, à l'intersection des lignes L.12. — M.15.

7° La ligne 18. —. du cadre de droite vient de la combinaison des lignes 7.C. — 16.1. — X.A.
La ligne 7.C. est créée en menant une droite par tous les points de l'intersection mentionnés aux 1° — 2° — 3° — 4° ci-dessus. Cette ligne coupée par la ligne L.A. donne, aux points d'intersection, la verticale 18.J.

8° De même pour la ligne 10.R. du cadre de gauche qui se trouve à l'intersection des lignes C.7. — P. 9.

C'est donc dans ces divisions de la surface de 16, 8 × 7, 8, que Van der Weyden a composé son sujet. On peut remarquer qu'il a strictement observé ces divisions et qu'elles font la beauté de la composition. Si on continue la loi de la division, on ne tardera pas à constater combien tout est bien voulu et trouve sa raison d'être.
Pour ce qui concerne le triptyque, „Les Sept sacrements" celui-ci a été composé dans le triangle équilatéral. La surface déterminée joue donc son rôle car une composition dans le triangle équilatéral aura d'autres effets que ceux que nous venons de voir et qui sont le résultat du problème de la composition sur un segment de ligne dont la longueur est 16,8. Il suffit de regarder les deux œuvres pour en constater la différence de composition qui gît, comme je

viens de le dire, dans la base du problème que le compositeur a résolu.

Voyons la composition du triangle équilatéral.

Le triangle équilatéral est une surface plane dont le centre se déplace par rapport à la composition. Tout le triptyque de Van der Weyden nous le montre déjà par sa présentation. Les deux angles de gauche et de droite en haut sont inoccupés, ou mieux dit, restes vides. Ces deux vides travaillent cependant plastiquement et esthétiquement. Pour la raison de ce genre de composition il a fallu faire en sorte de créer une harmonie comparativement aux deux vides. C'est-à-dire que les deux vides agissent sur le plan total, imposaient une division du plan du milieu et dans le haut de la toile, là où se trouvent les deux vides. C'est la croix qui nous donne cette division. La raison est celle-ci : Le plan total est une division X. Si je créais deux vides de chaque côté dans le haut de la toile et d'une grandeur de 2/5 de la hauteur totale, et si je répétais ces 2/5 comme division dans le reste de la surface totale, il resterait 1/5, dans le bas de la toile nous aurons alors une composition monotone. Il a donc fallu une division de 1/5 dans le haut de la toile, là où les deux vides se trouvent, et la croix nous la donne. Cette division agit plastiquement de façon immédiate sur notre sens esthétique, à la vue de cette œuvre, car si Van der Weyden avait fait cette division à la hauteur du vide, elle aurait coupé la toile en deux, ce qui aurait été pauvre alors que maintenant cette dimension est purement esthétique. Elle a encore l'action suivante : elle déplace le 1/5 qui se trouve au bas de la toile vers le haut et donne les 4/5, d'où son caractère d'élévation. Si la croix était à la hauteur des deux vides, la toile aurait été appauvrie par le fait des séparations des 2/5 et 3/5. Mais pour lier les deux ailes avec le centre, Van der Weyden a indiqué les hauteurs des fenêtres par les lignes qui

marquent les deux vides de chaque côté et il a pris, pour centre de la toile même, les pieds du Christ. Par l'analyse, nous pouvons voir l'heureuse harmonie de division de cette œuvre dont le but est d'être composée dans le triangle épuilatéral.

Le triangle équilatéral a une allure particulière qu'il est nécessaire de connaître afin de pouvoir composer dans le caractère qui lui est propre.

Lorsqu'on trace les bisectrices de chaque angle on obtient le lieu géométrique du triangle équilatéral. Si de la base du triangle, on mène à ses deux extrémités des perpendiculaires jusqu'à la hauteur du sommet opposé, on forme une surface dans laquelle on peut tout composer dans le caractère du triangle équilatéral. Les lignes AD-BE traversant les deux côtés de l'angle du sommet coupent les deux côtés de la surface totale et indiquent l'endroit qui forment nos deux vides partant du cadre comme extrémité.

En traçant les diagonales de la surface du plan entier, soit AG-BH on verra que l'on coupe les côtés du triangle équilatéral et qu'elles donnent également l'endroit des deux vides ainsi qu'en traçant une ligne du milieu de chaque petit côté de la surface à l'angle opposé, soit IH-GJ.

A l'intersection de ces mêmes lignes et des côtés du triangle équilatéral renversé GFH se trouve l'endroit où commence la toile des deux ailes du triptyque. Les lignes MN et OP donne la superficie de la toile du milieu et sont créées par la ligne KL qui passe par l'intersection des lignes IH-FG et GJ-FH et qui coupent le triangle équilatéral ACB. Si on continue les subdivisions de cette surface on pourra remarquer le souci que Van der Weyden avait de la bonne composition.

— — — — — — — — — — — —

Lorsqu'on est bien conscient de ces données et de ce que c'est que la plastique de l'art, on comprend aisément leur intérêt et l'on verra où les connaissances de la plastique pure nous mèneront. Si l'art pictural et l'art sculptural obéissent à une loi mathématique, il ne pourra trouver place que dans une surface ou un volume mathématiquement équilibré. La peinture de chevalet construite pour le souvenir, pour exprimer une histoire rattachée, en quelque sorte, au sujet ayant toutes les qualités de choses typiques, ne sont pas de plastique pure et ne peuvent exprimer une sensation esthétique.
Mais il ne suffit pas de savoir en quoi consiste la plastique d'art. Il faut encore savoir composer. Il s'agit donc bien de l'art dans toute la conception du mot. Celui qui sait faire une addition, une division, une multiplication et une soustraction, ne connait pas encore les mathématiques. Il ne pourrait même pas se dire comptable. Il faut donc savoir créer. Mais l'art nouveau a seulement sa réelle valeur lorsqu'il forme harmonie, lorsqu'il forme „UN„ avec l'architecture, la sculpture et la peinture. Une surface n'a une raison d'être déterminée que relativement à une autre surface. Il en est de même pour le volume. Une architecture mathématiquement et esthétiquement établie, sera donc le lieu où tous les problèmes devront se résoudre. La division du terrain sur lequel se dresseront les plans qui, équilibrés les uns par rapport aux autres, formeront un volume esthétique qui sera notre architecture. La division des plans, l'emplacement et la superficie des portes et fenêtres, sortes d'ouvertures qui devront être équilibrées par rapport au plan qu'ils occupent. Tout doit être soumis à une loi mathématique et esthétique. La peinture, couleurs apposées sur les surfaces : murs, portes, fenêtres etc... devront obéir aux lois de la couleur et répondre à la surface qu'elles doivent occuper. La division

par la ligne et les couleurs des surfaces des murs, devra être équilibrée de même que nos portes et fenêtres. Les couleurs apposées sur les meubles, et les meubles mêmes, devront être en harmonie équilibrée avec la place où ils figureront. La dimension des meubles, leur emplacement, tout doit obéir aux mêmes lois. L'ameublement, portes et fenêtres, cheminées, sont compris dans la sculpture, de même que tous volumes qui trouveront place dans un local.

Cette conception doit nous amener à un art universel, mais il serait prématuré d'en donner en ce moment un spécimen. Il faudrait disposer d'une trop grande somme d'argent pour pouvoir la manifester et, encore, l'époque n'est pas venue. Mais que le temps soit là : la plastique pure des arts nous mènera à une esthétique absolue et universelle.

Il est impossible, en une simple brochure, de faire une démonstration plus approfondie. Nous vivons à une époque de transition.

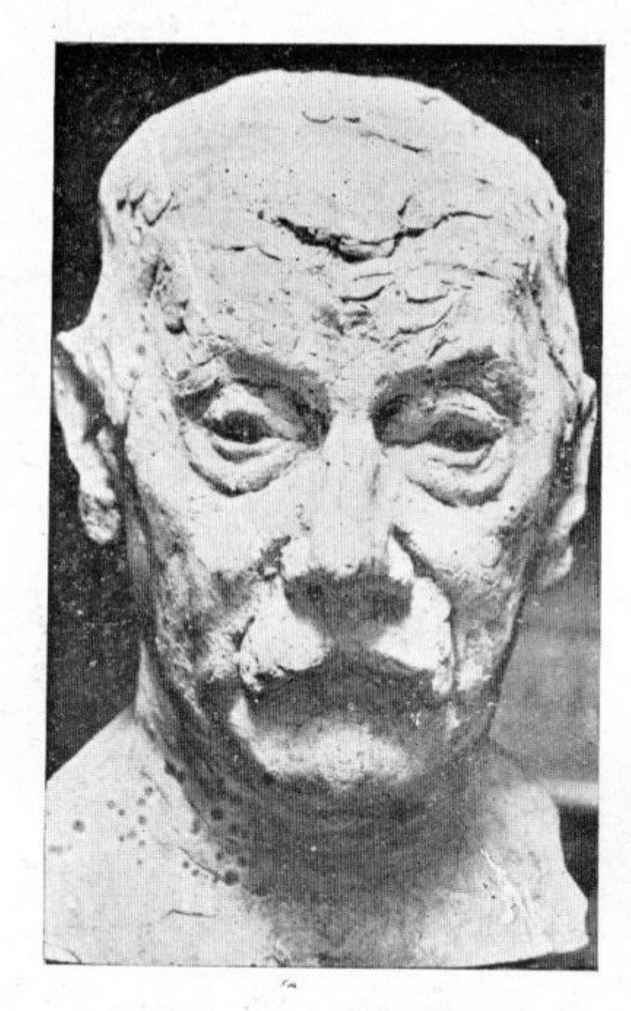
Tout progresse, tout évolue et le temps n'est pas bien loin où l'art et la science formeront un tout homogène.

Menton, octobre 1921.

—



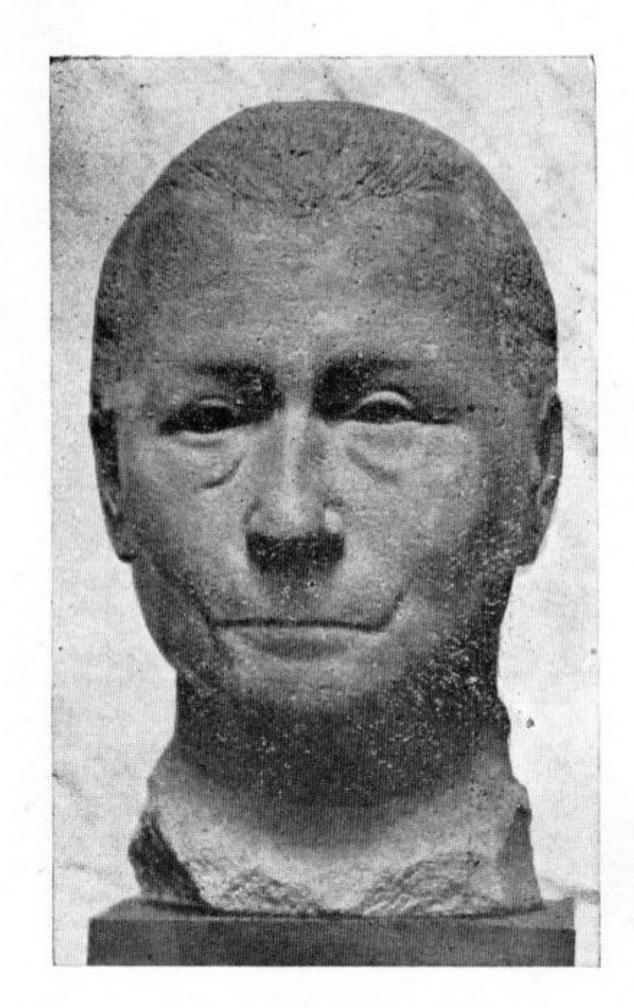
1. FILLE QUI RIT. 1909.



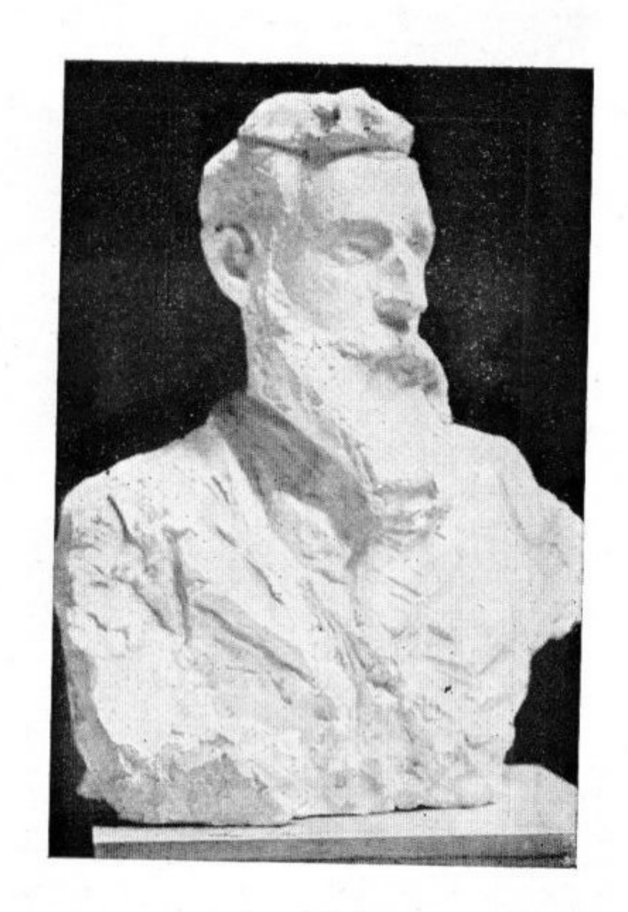
2. TÊTE DE VIEUX. 1909.



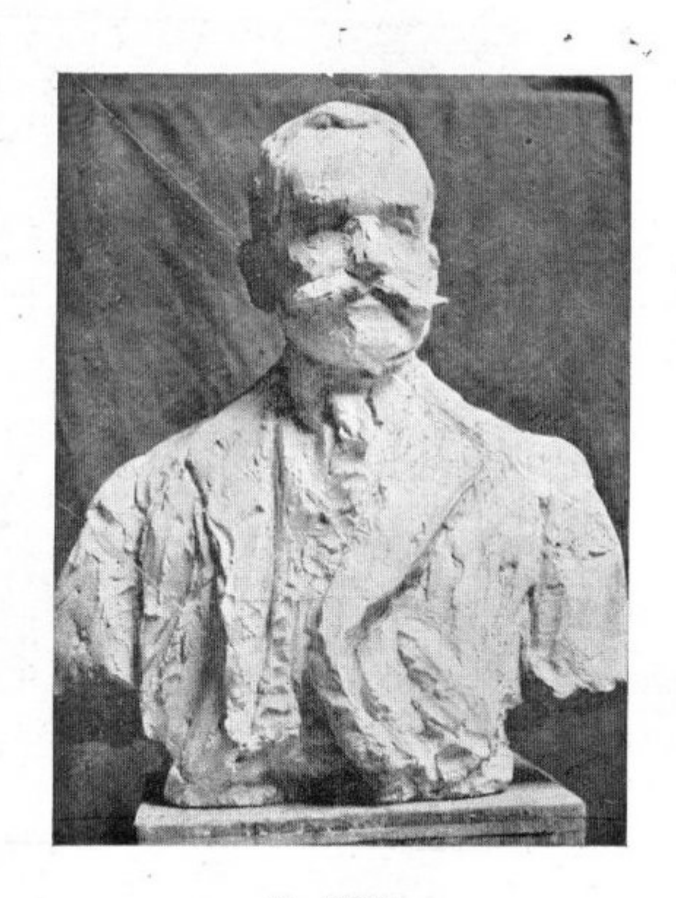
3. ÉCLAT DE RIRE. 1910.



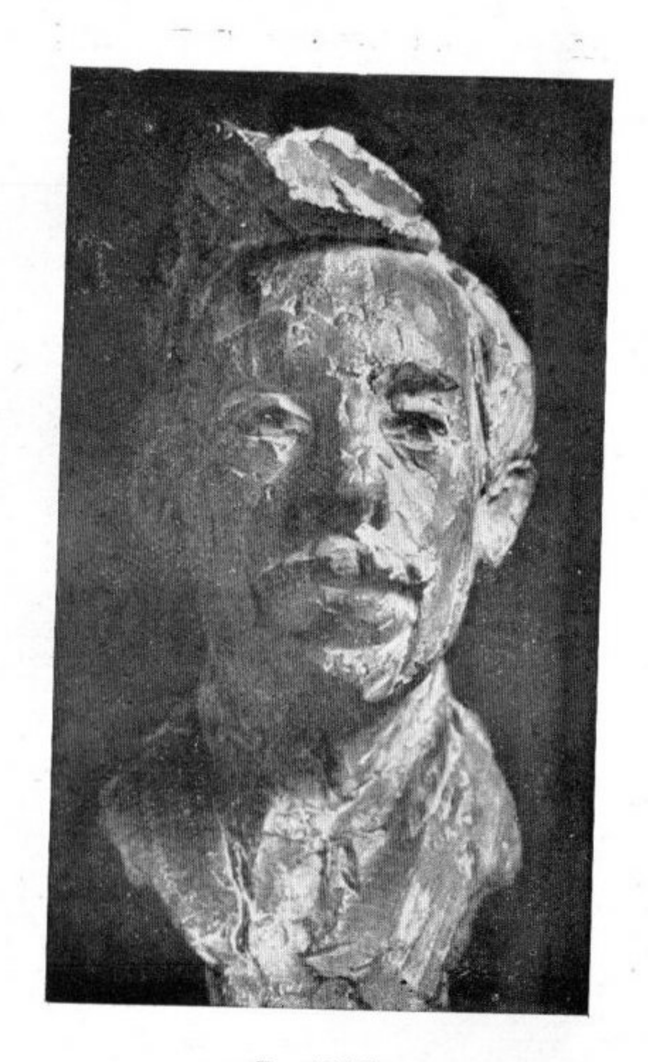
4. TÊTE. 1910.



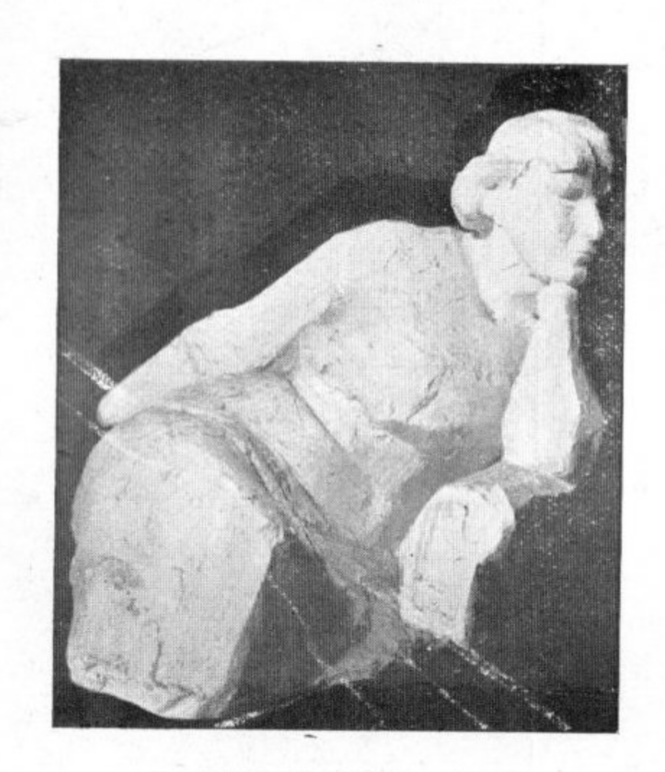
5. 1914.



6. 1914.



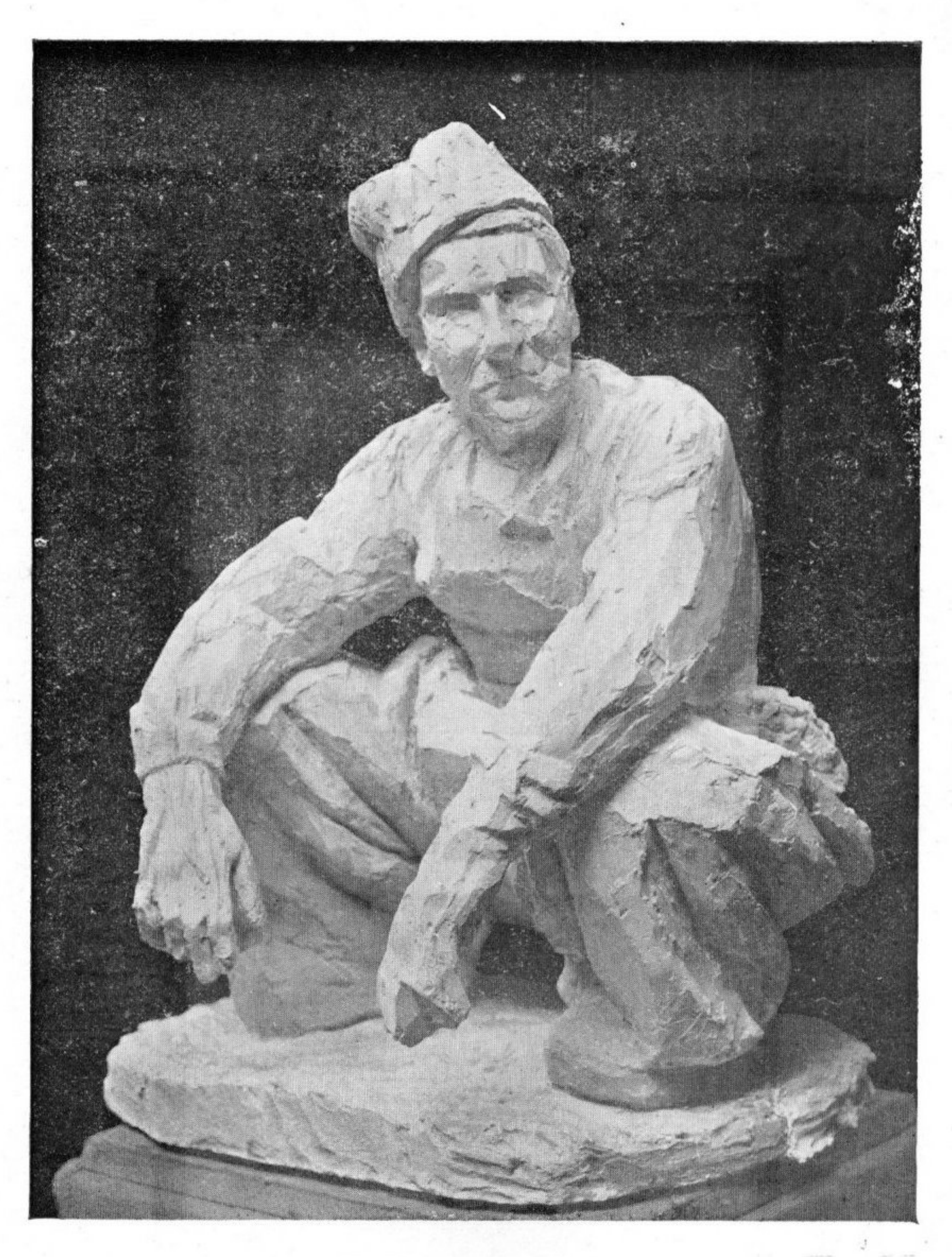
7. 1915.



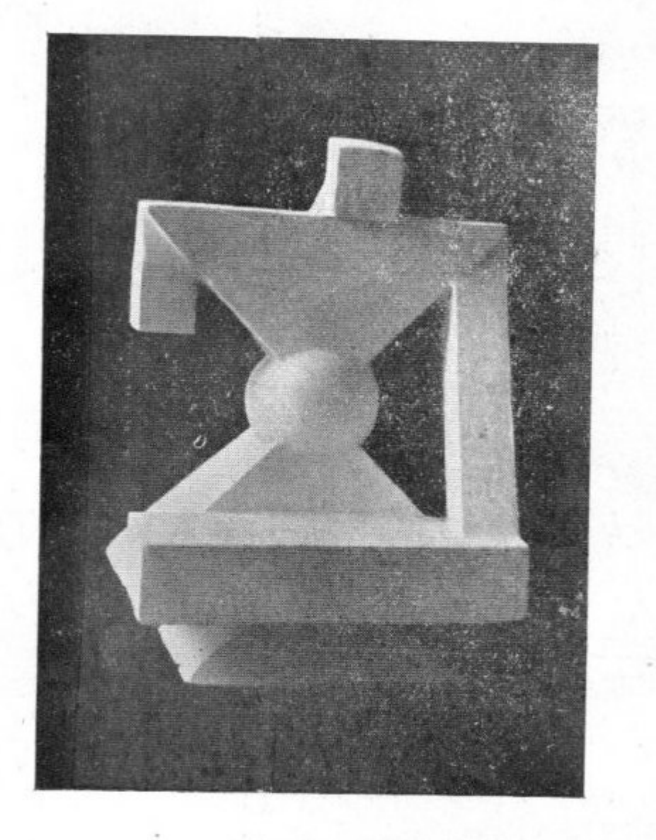
8. FRAGMENT. 1915.

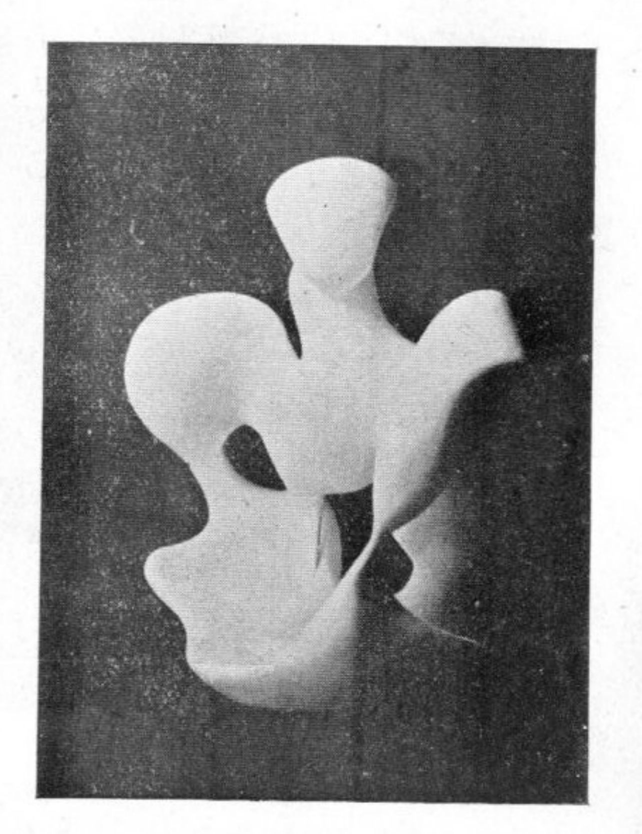


9. FRAGMENT. 1915.

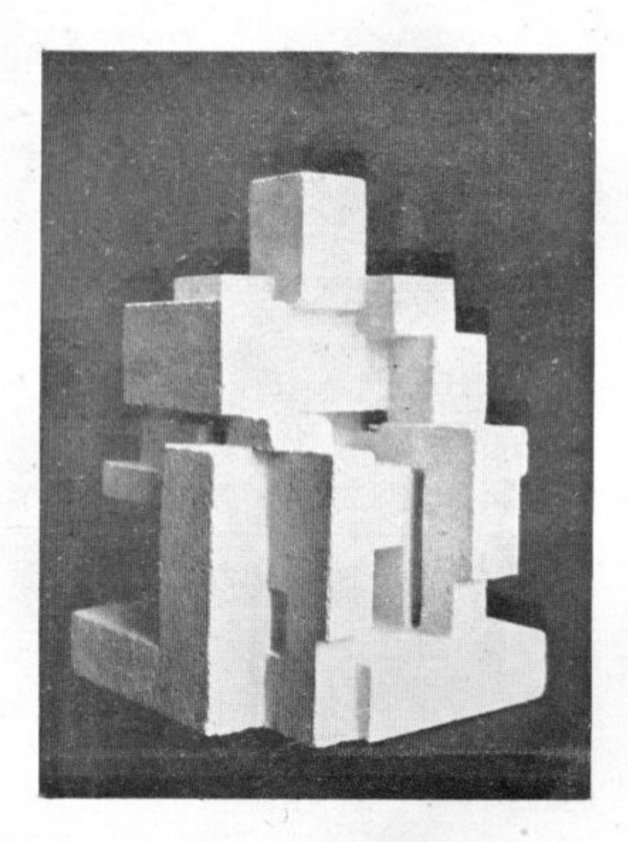


10. Volendamois. 1916.

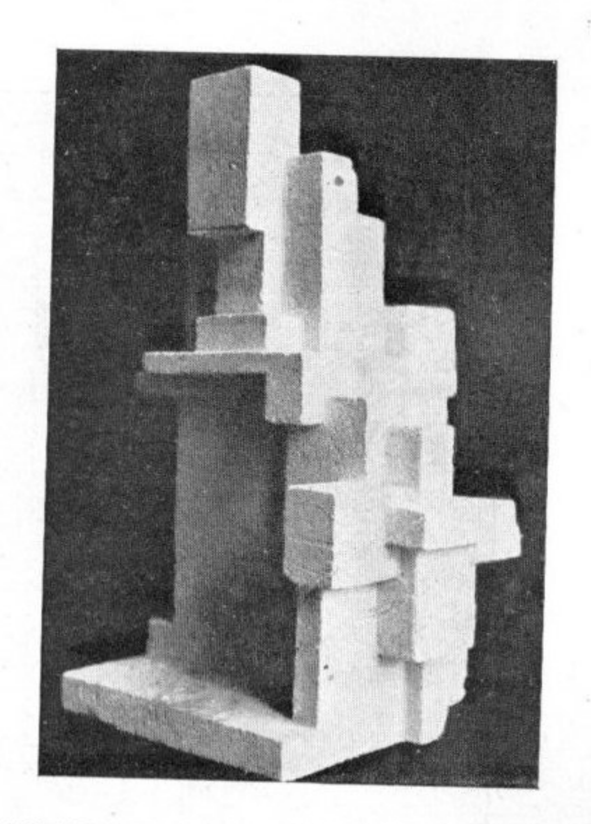




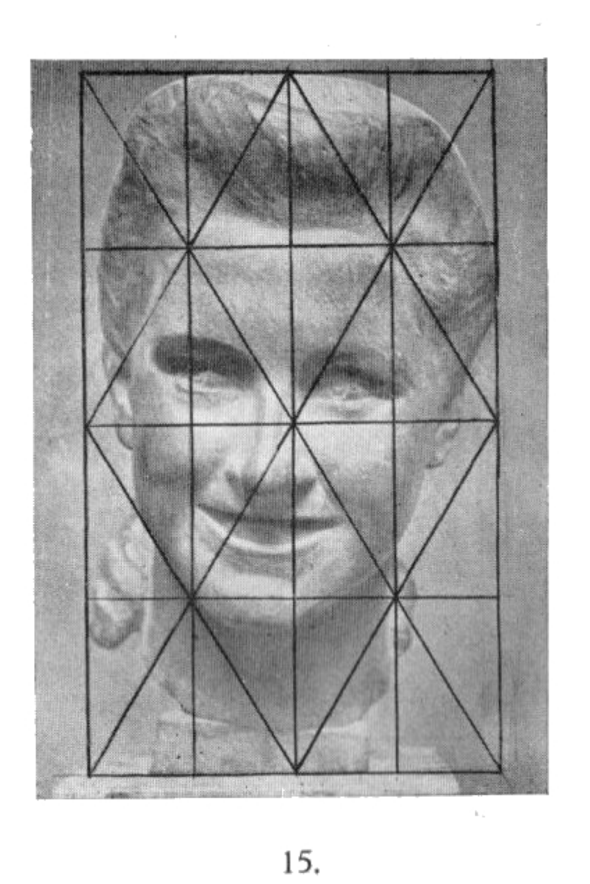
11.-12. CONSTRUCTION DANS LA BOULE. 1917.



13. CONSTRUCTION DES RAPPORTS DES VOLUMES. 1919.



14. CONSTRUCTION DES RAPPORTS DES VOLUMES. 1919.



15.

IMPRIMERIE P. CÉOEN
VILVORDE - BRUXELLES